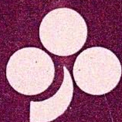
المؤسسة العربية للدراسات والنشر



الكسندر اليوت

آفاق الفن



ترجمة

جبرا إبراهيم جبرا



آفاق الفن

المؤسسة العربية
للدراسات والنشر

بناية برج الكارلتون ـ ساقية الجنزير ـ ت ٨٠٧٩٠٠/١
برقياً موكيالي بيروت ـ ص ب ٥٤٦٠/١١ بيروت

الطبعة الثالثة
١٩٨٢



الكسندر اليوت

آفاق الفن

ترجمة: جبرا ابراهيم جبرا

المؤسسة
العربية
للدراسات
والنشر

غرفة مشرفة على مدينة الفن

حين ننظر الى مدينة الفن من بعيـــد ، تبدو كأنها محاطة بالحصون ، غير أن ما نراه هو ابواب ، لا أسوار .

وما من احد إلا وسيزورها يوماً . معظم الناس يجولون فيها جـــولة خاطفة ، وبعضهم يؤثر التمعّن والتعمق في شارعين او ثلاثة منها . بيد ان الطريق الى التمتع بمدينة الفن متعة كاملة هو النزول في غرفة منها والبقاء فيها شيئاً من الزمن . وبذا يقف المرء عند النافذة العليا ، روحاً حرة وحيدة تتأمل العصور كلها وأروع ما صنعت البشرية فيها .

ان المدينة مفتوحة للجميع . فهناك على الشرفة يخـطو عالم الآثار جيئة وذهاباً بمقياسه الشريطي . وفي الزقاق صبي مراهق

يـــلوح ويختفي ، جاد النظرات ، يبحث عن عاريات . هناك جمهور يدخل الى الكاتدرائية ، وفي مصرف الازمان عالِم النقود القديمة يجلو قطعاً من النقد . في الحديقة يتسلق الاطفال تمثالاً ، وقد جلس على المقعد المجاور افريقي تحلّى بالخرز وهو ينحت معبوداً من الخشب . وفي ضريح مصري ثمة عاشقان اختلسا قبلة في غفلة من الزائرين . فالمـدينة تحفل بالوان من الناس يعاملونها كأنها مُلك لهم ، وهي حقاً ملك لهم .

ان مدينة الفن خَلْقُ البشرية المشاع، وهي ملكهم المشاع، وأرضهم المشاع .

وبوهيميا هي منطقة المعامل من المدينة . وهي تبدو لاول وهلة مزيجاً من البريق والعَتَمة ، يمتد بانفعالاته الظلالية على طول الازقة الملتوية . على الشرفة فتاة تحاول ان تجفف شعرها اللامع الطويل في ضوء القمر ، وأخرى تصعد الى غرفة السطح، المضاءة بلافتة من نيون تسطع في الخارج، وقد ظهر رسام لا يذكر احد اسمه وصاح : مرحباً ! ثم استدار وأخـــذ يطعن قماشته بريشة لألاءة . لقد حان الوقت لأكل الفواكه التي وضعت هناك لرسمها .

لقد قيل الكثير عن بوهيميا – من رومانتيكي وهـــازىء . ولكن ثمة مزية من خير مزاياها نادراً ما تذكر : الشهية الهائلة التي يجدها المرء فيها . فالبوهيمية انمـــا هي استغراق متحدٍّ لشهية الحياة . ليتذمر المتصوفة من ضرورة الاكل ، وليعترض

الفلاسفة على ضرورة النوم : اما الفنان فانه جائع للحياة في كل اشكالها، من الطعام الى الاحلام. ان الفنان يأتي الى الدنيا جائعاً، سعيداً ، مندهشاً . فهو أشبه بذلك المسافر الذي قرع ذات ليلة باب قصر شبحي ، واذا الباب يفتح واذا هو يدعى الى الدخول الى ايوان كبير تدفئه نار الحطب ويتوهج بضوء الشموع ، وقد تجمع الضيوف حول المائدة في وليمة رائعة .

الاخذ خير من العطاء – الى حدٍ ما . وبعد ذلك يصحّ العكس ايضاً . بل ان المرء ، في بعض الاحايين ، يكون بالوعة ان لم يكن ينبوعاً. والفنان الحق قد درب نفسه وملأها وحررها من اجل العطاء . انه كأس لا قرارة لها في امتلاء مستمر وطفح مستمر .

وقد قال بيكاسو مرة انه تمشى في حدائق التويلري ، « فتشبّع بالاخضر » ، وعاد الى البيت ليرسم تجريدية خضراء .

ووصف ماكس غبلر موقف الفنان من الحياة في كلمة واحدة: انه « تحاضن » بينه وبينها .

ولما كانت مدينة الفن قد بنيت على يد متحمسين شديدي البذل كهؤلاء ، فانها ولا عجب مليئة بكل ما يلذ للنفس . غير انها قد تطغى على المرء اول الامر ، فخير له ان يبدأ بالاعاجيب الصغيرة . وليؤجل الروائع . فقد يكون في فلان وفلان إلهام

للناظر اذا ما آن الاوان . امـا فيما قبل ذلك ، فكل من يتبع ذوقه الخاص يظلّ سيد نفسه ، مطمئن الخطو اينما مشى . ومع ذلك ، فان الروائع هي الروائع . ولا بد للمرء ان يجد ، ان عاجلاً او آجلاً ، ان نظرة عينه ونظرة ذهنه تنجذبان اليها . وهذا يغيّر له كل شيء ، كأنما هو قد مرّ بوهم إثر وهم من اوهام الهوى الى ان لقي الحب الصحيح . وينتهي الامر به الى الشعور بالحب الصحيح نفسه لكل رائعة يراها ، وما أغزر ما ينتظره منها ! كان المرء فيما مضى يتحايل في سبيل الحصول على دعوة ليراها في القصور الخاصة ، بل وينفح رئيس الخدم بخشيشاً لذلك. أما اليوم فان تسعة أعشار الاعمال الفنية العظيمة معروضة للناس في مجموعات أهلية عامة . انها ميسّرة للملايين : ثروة لا تخمّن ، وليمة للروح لم يكن بابا او امـبراطور يحلم يوماً برؤيتها كلها بنفسه ، حتى جاء عصرنا الراهن .

اذن فلا بد للفن ، والحالة هذه ، ان يكون موضع متعة لاناس لم يبلغ عددهم قط ما يبلغه اليوم . ولكن لا . فان ساعة تقضيها في ملاحظة الزائرين في اي متحف كبير تثبت لـك العكس : لم يمقت الفن قط بقدر ما هو ممقوت اليوم . فالعجب اذن هو : لماذا نرى هذا العـدد الكبير من الناس يخرجون عن جادّتهم ليمقتوه ؟ انهم ليسيرون زرافات خلال قاعات الصور كأرواح ضلت سبيلها وراحت تبحث عن منفـذ للنجاة . او كجمـع من المسافرين الجياع في غابة من الاثمار المحرّمة . وهم

يتخاطبون بدمدمات خاشعة وايماءات يائسة غير مكتملة تحاول كلها ان تقول ان بعض الاعمال الفنية « جميلة » او « ممتعة » . إلا ان عيونهم القلقة تقول اثناء ذلك ما معناه ان كل ما يرونه سمٌّ لا يجرع .

وكما هم ينكرون الصور ، هكذا تنكرهم الصور : فتندفع الاغصان الى الاعلى وتنأى الاثمار عن منالهم . وهـــذه العملية الخفية تُرى منعكسة في وجوه روّاد المتاحف مرة بعـد مرة . مضحك ومحزن معاً ، ما تراه في وجوههم . فالزائر الجادّ ، اذ يخفق مرة بعد مرة ينتقل من الاحساس بالاذى المبهم، الى الخيبة، الى الحنق الذي يحمرّ له وجهه ، والكراهية الصامتة للفن كله . ثم يغادر القاعة ، وقد فرغ من « واجبه » . غير ان القائمـــين بواجبهم لهم ما يكفيهم من العذاب . لقد جعل الله لهم ضمائر مقرّعة ، وهذه علتهم الكبرى .

ففي كل حشد في قاعة فنية كبيرة قد تجد رجلاً واحداً من كل عشرين يدهشك بفرحه . تراه يخطو من صورة لصورة بخفة الفلامنكو ورزانته . وكثيراً ما ينحني ليدقق النظر ، مبتسماً ، في البطاقات الملصقة بالصور . ولعله يعقد ذراعيه ويرفع رأسه عالياً كأنما هو يتذوق شيئاً حلواً . انه فريسي مزهو بفضيلته ! واذا كان يستمد لذة حقيقية مما يرى فلذته ليست مستمدة من الفن بل مما يعرفه عن الموضوع . انه كالنباتيّ الذي يصف ثمار

الغابة المحرّمة . وبين الحين والحين يذوق احداها ، مجرد قضمة طفيفة ، ليتأكد من انه لم يخطىء اسمها . ولكن لن يخطر بباله ابداً ان يلتهم واحدة منها . فالفن له ، كما للذين لا يتذوقونه ، ما زال ثماراً محرّمة .

ولكن لا بأس حتى بالفريسيين ، إلا اذا صمّم أحـــد على اتباعهم . والطريقة الوحيدة للبدء بفهم الفن هي ان يقبل به المرء من صميم قلبه ، وان يتمتع به بعد ذلك . فالفلاح الاسباني اذ يشرب الخمر من زقّ لا يرشفها رشفاً : انــه يجعلها تتدفق في مريئه ، وبعد ذلك فقط يتأمل في طعمها الطيب ، وفي الدفء الذي تشيعه في جوفه وفي ما حوله من جمال جديد . وهذه هي الطريقة في التمتع بالفن. أما الاسئلة حول قضايا الذوق والتاريخ فتأتي فيما بعد .

والتجربة العاطفية المباشرة هي المثلى بين المرء وبين الصورة الرائعة كما هي بين اي اثنين . فالمرء لا يتمتع بالفن العظيم إلا اذا جاءه ، كما يجيء اصدقاءه المقرّبين ، بانفتاح وتعاطف . فمن لا يتمتع بالصورة الرائعة لا يراها حق الرؤية . ومدينة الفن نفسها لن تكون الا حلماً او سراباً لمن لا يتمتع بها . وكل من أخفق في التمتع بها لم يكن يوماً قريباً منها . أما الذي قضى وقتاً طيباً في المدينة ، وافتتن بها ، فانه يحملها معه اينما ذهب الى الابد . لقد اصبحت جزءاً من ذهنه . ولسوف تلتمع له مرابعها الخفيـــة

وأنصابها البارزة على حد سواء في حلكة الليل، وتتبدى له أفياء وظلالاً عبر لهيب الهاجرة . ان بصيرته لتنفتح، فيفرح ويهلل !

ولكن ما أقل الذين يحظون بهذه التجربة ! فالفن لاذكياء الناس اليوم اقلّ معنى من الجنس لعمّال النمل . ولذا فانه يخشى الآن على مدينة الفن ، وهي أروع المدن المبنية إطلاقاً ، وهي التي تتسع للبشرية كلها ، أن تغدو مدينة من مدن الاوهام .

لعل طريق المتعة الحرة والتأويل الشخصي تستطيع ان تعين الناس في عودتهم الى المدينة . فهي تبيّن على الاقل ان الفن مُلك لهم . ولكل من له عينان ، يهيىء الفن حشوداً متألقة من ادراكات البصيرة . ويضع المؤوّل بعض هذه الادراكات في أشكال من الكلمات ويقدمها من جديد . وهو لا يفعل ذلك رافضاً كل جدل ، بل انه في موقفه اشبه بصديق يتحدث الى صديق ، فكأنه بالضبط يصف أناساً او مشاهد اثارت فيه الهاماً .

إن النقاد الكبار على اتفاق من ان « القيم التشكيلية » - اي التوليفات الماتعة بين الاشكال المجرّدة - هي أهم ما في الفن . وهذا النوع من الحسّ لديهم يوضحونه بتحليل التآليف الشكلية ، نابذين عنهم « عواطف الحياة السوقية » . وهذا ليس ما نحن بحاجة اليه الآن . فتأويل الفن على نحو شخصي وعاطفي لا يعني إنكار خصائصه المجرّدة - او اي من خصائصه الاخرى . انه

يعني الاستجابة كانسان كلٍّ لعمل فني كلّ . وبعد ذلك يحاول الواحد منا ان يجيب على هذا السؤال : « ما الذي تعنيه لي هذه القطعة المعيّنة من الخَلْق الفني ؟ » والجواب لن يكون نهائياً ، بل هو مستشعَر . وكأني بالمرء يدير منظاره الخاص بين اصدقائه وهم ينظرون من نافذة مشرفة على المدينة .

ولكن ثمة شيئاً واحداً يعرفه المؤوّل معرفة اكيدة ، وهو ان لكل رائعة من روائع الفن مغزى روحياً . فهي جميعاً دونما استثناء صادرة عن ذرى التجربة . وهي مع ذلك تخاطب كل انسان مباشرة، لانه ما من انسان الا وهو يخوض نضالاً روحياً. قد لا يكون المرء تخطى عتبة كنيسة مرة في حياته ، ولا قرأ كلمة واحدة من كلمات الفلسفة ، ومع ذلك تجده يتأمل نهايات الاشياء . فكل انسان يفكـّر في اهداف وغايات هذه الحياة ، مراراً وتكراراً .

والفن في اثناء ذلك يبدو عالماً منفصلاً، له حكومته وشرائعه وأسراره الخاصة به ، حتى ليُخيّل الينا انه ظلام يصعب النفاذ فيه . ولكن السر الحقيقي هو انّ لا اسرار في الفن . او قل ان ما هنالك ان هو الا اسرار الحياة نفسها ، اسرارها المركزية السرمدية . وكل رائعة من روائع الفن انما تدور حول هذه الاسرار ، وكذا كل فلسفة حقيقية للفن .

لئن يكن معظم الناس اليوم عمياً إزاء الفن ، فذلك لانهم

قد تعلموا النظر اليه بعيداً عن قرينته . وقرينة الفن الصحيحة هي الحياة الانسانية نفسها . انه الكفاح من اجل خلق انسان اوفر حكمة وسعادة .

فاذا نظرنا الى الفن بصحبة هذه القرينة ، كان الفن نوراً ، لا ظلاماً .

ابناء النور

اجمل ما في مدينة الفن تلاعب الضياء عبرها وبين ثناياها – من اشعة الشمس، وظلال الغيوم، والغسق الزئبقي، والالعاب النارية، والاضواء الكاشفة، والسماء المكوكبة تُرى من النافذة العليا .

والفنانون جميعاً ، بما فيهم النحاتون ، ابناء النور . فهم يكدحون في النور ، بالنور ، خلال النور – النور دوماً . وهم يشكّلون أعمالهم لتعيد النور من جديد . فنور فِلاسكويذ اشبه بالنحل الذهبي الشفاف وهو يكتظّ في الظل المعسول، في حين ان نور روجيير فان در وايدن اشبه بالماء الدافق على المرمر . اما نور بيكاسو فيقبض على اللباب المظلم، ويضمّخه ويشكّله .

وشعور الفنان نحو النور هو في الصُلْب من إبداعه، بحيث ان اي تحول اسلوبي عـــام في تصوير الضوء يعكس تحوّلاً في الحضارة كلها . واساطين الفن لا يعبّرون عن مثل هذه التغيرات فحسب ، بل يوحون بها ايضاً . فليوناردو مثلاً ، وكرافاجو، ورمبراندت، يمثلون تعاقباً في معالم الفكر الاوروبي .

لقد بقي ليوناردو يحوم ويتساءل، الا انه كان، بوجه عام، يرى قوتي النور والظلام كتوأمين، كلاهما ندّ مساوٍ للآخر، وكلاهما ملتحم في صراع ابدي مع الآخر . فكان بذلك يجمع بين ثنائية الفكر الوثني التي عرفها الامس وبين ثنائية الفكر العلمي التي اتى بها الغد . ان ثنائية كهذه كانت في عصره تقرن بالسحر ، وتعتبر رذيلة . غير ان ليوناردو ، باختراعه التظليل للتعبير عنها، حوّل سبيل الفن، وكذلك الفكر، الى طريقه .

ان الاجسام المرسومة بالتظليل تُصنع بالنور والظل . وتَغِيم التضاريس كدخان في الفضاء . وتنفتح الكهوف مسربلة بانسجة من الضياء . ويستمر توأما النور والظلام في قتالهما على الاشكال – فالاضواء تتراشّ وتتلطف بالظلال ، والظلال تلتوج، وتتناثأ، وتشعشع بالاضواء .

واشد الامثلة تركيزاً على ذلك صورة « الموناليزا». ان وجهها يتشكل كله من النور والظل : وما يبدو جسداً إن هو إلا مزيج من قوى عاتية هائلة . هل عشقها ليوناردو ؟ كيف لا، وقد

اخذ صورتها معـــه الى الموت ! غير انها لم تكن سيدة وقفت أمامه ليرسمها بقدر ما كانت روحاً تنتظر . ففي دخيـــلة « الموناليزا » تجلس إلهة ليوناردو. إنها « صوفيا »، روح «الحكمة الازلية » ، التي ترضى بان تلتمع معتمةً من خلال بركة الضوء والظل، هذه البركة المضطربة الباسمة . إنها الادراك في نظرة واحدة نصف مُعرضة، ونصف إنسانية .

وكان كرافاجو ايضاً يجد متعة في الضوء والظل، غير انه لم يعالجهما كأنهما قوى حية . فالذي احبه فيهما هو فائدتهما في تنوير وجِنْدَيْه : الجسد والايمان . وهكذا حول تظليل ليوناردو الى ضرب من الاضــــاءة المسرحية ، التي هي، نسبياً ، قاسية وساكنة . فقد كان يتمسك بالحقائق - لا بالمعنى التحليلي العلمي، بـــل على النحو الاسباني ، الحسّي الصارم . ففنه يردد دائماً : « هكذا هي الدنيا » .

لقد اختار كرافاجو، كنموذج لصورته « نومة العذراء » الموجودة في اللوفر ، جثة مومس منتفخة اخرجت من مياه نهر التيبر . واللوحة تكاد تنتفخ بما فيها من تقوى سوداوية خرساء : فالايمـــان لديه حقيقة كحقيقة الجسد نفسه . لقد كانت روح مقاومة الاصلاح الديني الاسبانية قد اجتاحته كما اجتاحت بقية ايطاليا .

ان احسن صور كرافاجو، كما تشير عناوينها، تمثل التحول

والفرصة المتاحة، لا التحقيق النهائي . فصورة « القديس بولس في الطريق الى دمشق » ترينا رجلاً ضربه النور وألقى به ارضاً. وحصانه ينتظر صابراً . وصورة « دعوة القديس متى » ترينا المسيح وهو يشير، باتجاه شعاع من النور، الى رجل بين زمرة من الأوباش يرفض ان يرفع بصره . وعلى مقربة منه صبي جميل مستبشر القسمات، مشيراً بيده كمن يقول : « من ؟ أنا ؟ » وقد اخطأ الكثيرون اذ ظنوا انه هو متى . غير ان القديس الذي راح يحكّ نقوده بغيظ مكتوم عند رأس المائدة، قد جلس حيث يتجه الشعاع .

إن ثمة ضجيجاً اسود يَنْظُمُ كالخيط سكونَ هذه اللوحات، كما تنظم الشُهُب بَرْدَ الفضاء الخارجي .

وعلى النقيض من كرافاجــــو ، يعكس رمبراندت الوضع البروتستانتي المتشبث بقراءة التوراة . فكلا العهدين القديم والجديد من التوراة يهدر ويغنّ من خلال فنه كالبحر يهـــدر ويغنّ في محارة ساحلية . وأهم من ذلك، هو ان رمبراندت يُعَتِّم الطبيعة نفسها لكي يمنــح الانسان مزيداً من النور . فأشخاصه يقيمون في الظل، ويشعّون من الداخل. ونورهم الذي يولد معهم يقـــول ان الله في غنى عن الوسطاء وفعله مباشر في ارواح الناس . فمثلاً صورة رمبراندت « بطرس يخون المسيح »، في أمستردام، لا تمثل رجلاً قوياً وقد انقلب جباناً، او صخرة

لفـّها الآن الظلام، بل درّة من درر النور . والمسيح، اذ يلتفت اليه من بعيد، يملؤه الوهة ً آنية .

كان فرا انجليكو – ولعله انقى الرسامين الكاثوليك – يردد : « لا أنا، ولا أنت، لان لا أهمية لأيّ منا : إنما المسيح وحده وحب المسيح » . اما رمبراندت، البروتستانتي، فيقول : « لا أنا، إنما المسيح الذي فيّ، ولا أنت، انما المسيح الذي فيك ».

قد يؤدي ركوب المصعد الى شعور قلق في المرء بان الزمن قد توقف ... نتيجة ً، الى حد ما، للحركة العمودية العمياء، وكذلك، الى حد ما، لانعدام ضوء النهار . فالاضواء الطبيعية مجدولة مع الزمن . وضوء النهار يتحرك ويتبدل مع الشمس والسماء . وكلا ضوء الشمعة وضوء النار يرقص فرحاً على قبره . ولكن الضـــوء الكهربائي لا يتغير . ومجمل القول : الاضواء الطبيعية تداعب، أما الاضواء المصطنعة فتصدم .

كان لفان غوخ سيطرة على انواع شتى من الضوء . وهل من رسام بزّه إقناعاً في تصوير ضوء النجوم ؟ وفي صورته « مقهى ليلي » في آرل، اندفع كالفراشة نحو الضوء المصطنع. وقد وصف فان غوخ، في رسالة لاخيه، ما لاقاه في سبيل ذلك : « آلام الانسانية الرهيبة » . وتحولت طاولة البليارد الى وحش اخضر مُقنّعٍ في عرين احمر . غير ان البطل هنا هو اللون، لا الضوء .

من هو الرسام الذي قام برسم صورة عظيمة لمشهد داخلي مضاء بالكهرباء، يكون النور فيه هو البطل ؟ قد نقول «هوبر»، في صورته « صقور الليل »، المعلّقة في معهد الفن بشيكاغو . غير ان قوتها الرائعة هي في التوازي الدراميّ الذي اوجده الرسام بين مـــا في المطعم من اسفين ساطع من نور وما في الشارع في الخارج من ظلام . فأعطى بذلك كلاً من النور المصطنع والظلام الطبيعي وزناً متساوياً . واذا الظلام اقل وحشة من النور .

أدخل الكهرباء في كاتدرائية ، تحتجبْ في الحال الاجزاء العالية المعتمة منها في الظلام . اما الهياكل المعتمة التي كانت ترحّب بالخاطىء النادم فهي لن تنظر اليه ثانية . فيركع وحيداً، منكمشاً مريضاً، تحت كرة كهربائية عارية . ولذا فان الكهرباء، كقنابل الحرب، قد حولت الكاتدرائيات العظمى الى انصاب .

لقد قال القدماء ان كل ذرة خلقها الله إنما تعكس نور الله على قدرها : فالاشياء كلها ضياء . غير ان فكرةً كهذه لا تخطر ببال رجل في مصعد، او بار، او مطعم، او كنيسة مضاءة .

أما فرمير فكان يؤمن بها .

لقد اوقف هذا العبقري الوادع الحرب بين النور والظلام ووهب النصر للنور، وجعل النور تجلّياً للطيبة والمحبة . والنور حتى عندما يتسلل خلسة الى اكثر مشاهد فرمير الداخلية ظلمة

من احدى النوافذ الضيقة، يُرحّب به كأنه الحبيب. وتتهامس الزوايا القصيّة بتحيته . وبدلاً من ان تقوّس الظلال ظهورها كالقطط المغضبة، فانها تهرهر تحت الأثاث . وتسوّي سيدة غطاء مائدة : فيسويه لها النور ويمسك بيدها وديعاً على المائدة ليقول : « هذا الصباح الحافل بالمشاغل كالعادة باقٍ الى الابد » .

والنور يلمس لمساً رفيقاً اللؤلؤة التي في أذن السيدة، دون ان يحرّكها . ثم يـــدوّر خدها . ومَرِحاً كالنَفَس يقبّل شفتيها المنفرجتين ويغزو عينيها . إنها لترنو الينا خلال العصور وهي في عناقٍ لا مجسّد مع النور .

فالنور لدى فرمير لم يكن مجرد وسيلة للحب، بل كان هو الحب . فقد كان فرمير يحب النور نفسه اكثر من حبه لما يلمسه النور، ولكن النور مع ذلك يحمل لمسات غزل شخصي لكل ما يصوره فرمير . ولذا فانه كان يؤثر رسم النساء، والدواخل المفعمة بالاعمال الوديعة . اما الرجال فقد تجنب تصويرهم، او انهم اشاحوا بوجوههم . واما الطبيعة، ذلك الخضمّ العاصف، فقد ابقاها خارج السدود .

لقـــد سمّي فرمير، بسبب المواضيع التي اختارها، رسام الحياة اليومية . بل قد جرى الالتباس احياناً بينه وبين استاذ هـــذا النوع من الرسم دي هوتش . صحيح ان في دي هوتش غموضاً جميلاً ، غير انه لا يقارب غموض فرمير . فدي هوتش

يشير خيالياً الى الطرف القصي من المرئي"، والمعتاد اليومي، مما يبعث على شعور الفرد بانه سينكشف يوماً ما ويُعرف . فيتخيل المرء ان كأس النبيذ في احدى لوحات دي هوتش ستُملأ قريباً وتُفرغ مرة اخرى . وسوف تنتشي الفتاة قليلاً، بل وقد تجد انها تستسلم للاغراء، ولو ان المحتمل اكثر من ذلك وصول عمة لها في الوقت المناسب تقوم بانقاذها .

ولكن ما اشد ما يختلف فرمير عن ذلك ! هل سيمتلىء الطبق ابداً بذلك الحليب ؟ هل ستعبس ابداً تلك الفتاة الباسمة، او تتنهد، او تشيح عنا في النهاية؟ كلا، ابداً. فالسر المكنون في فرمير لا ينتظر من احد ان يفضحه او يتخيله، بل ينتظر ان يكشف هـــو عن نفسه - في ابدية الهنيهة التي يمسّه النور فيها لاول مرة .

اما اشكال تتسيانو* والوانه فلا يمسّها النور، بل انها مشبعة به . ففي صورته « الباكانال » (او « الباخوسية ») في متحف « البرادو » مثلاً، نجد ان النتيجة هي عكس النتيجة في فرمير . فعوضاً عن انزال السماء الى الارض، يرفع تتسيانو الارض الى السماء. وعوضاً عن ان يرينا الابدي في هنيهة، يرينا الهنيهة في الابدي .

---

* آثرنا تسمية الرســـام باسمه الايطالي الحقيقي على التسمية الانجليزية « تِشْيان » . (المترجم)

فبينما يخلق فرمير الحسّ بالديمومة الراعشة، يخلق تتسيانو الحسّ بالانتقال الابدي .

لقد كان فرمير من اهالي « دِلـْفـْت » – تلك المدينــــة اللؤلؤية الهادئة، المكتَسَبة من البحر . وكان تتسيانو من اهالي « البندقية » – حيث النور يُسرع، والالوان تشعّ خلال بعضها البعض، وحتى القصور تترجرج، والمرء يضرع لوهج الغروب الرفيع عساه ان يتريث، ولو لحظةً اخرى .

اذ ينظر المرء الى صورة « الباخوسية »، بما فيها من وهجٍ مصفرّ لعصر يوم أيلولي، وسحابةٍ عالية وشراعِ سفينةٍ راحلة ترجّع الشعاع الاخير من روعة الشمس، فانه يتساءل: « أمستيقظ أنا أم نائم ؟ »، ثم ينسى السؤال في غمرة المطر . ويرتد بسرعة من الفكر الى الرؤية، من التجريد الى « الباخوسية » الحقيقية، وقد خشي ان يكون نورها قد أخذ يخبو في اللحظة الضائعة .

وكما في المعجزات الحقة كلها، نجـــد أن الوهج المتلاشي في «باخوسية» تتسيانو ليس مدهشاً فحسب بل إنه ذو مغزى ايضاً. فهو يعطي عمقاً ورنيناً – وفق ما قصد اليه الرسام للقـــول الوثني المأثور : « كـــلوا، واشربوا، وامرحوا، لانكم غداً قد تموتون » . وهذا بحد ذاته ليس بالقول العميق . قد يقوله احدهم وهو يتجشّأ، وآخر وهو يعيط ؛ قد يقوله احدهم وهو يتنهد متحسّراً، وآخر وهو يهزج ويمدح . أما تتسيانو فقد قاله بنتاج

عمره كله . ولسوف يعاد قوله، دائماً . و د. ه. لورنس انما ردّد نبراته الكلاسيكية بالضبط حين كتب : « مهما يعرف الموتى، فانهم لن يعرفوا افراح كون الانسان حيّاً في الجسد » .

عندما تمعّن مونيه في النور الساقط على كاتدرائية روان، لم يرَ صرحاً للامل الخالد، بل رؤيا تمثل العابر الزائل . فكأن لوحاته العديدة التي رسم فيها هذه الكاتدرائية تقول : « الواجهة الحجرية هذه وردية كالبَشَرة، رقيقة كالشَّعر ، وهي تحول سريعاً مع النور اذ يحول، فتتداعى ظلاً وعَتَمة » . فكلما وقف مونيه امام قماشته ليرسم كان رياضياً محموماً يحاول وقف هبوط الغسق . وهو يرجو الناس كلهم ان يشاهدوا الجمال وهو على شفا الزوال . وما ذلك لانه كان عديم الثقة في الصباح : فهو يعلم ان الشمس ستشرق ثانية – وتغرب ثانية – ولكن ليس لكل انسان، فشروقها ليس بأبدي لاحد، ولا يدوم طويلاً لاحد .

وكما كان كازانوفا يتنبأ كلما شرع في غرام جديد بان لا مفرّ له من العنّة والموت، هكذا كان مونيه يتنبأ، كلما شرع في احدى لوحاته المشحونة، بعماه وموته . كان مونيه يبكي : لقد رأى الطبيعة مكبّرةً مشعشعة بدموعه . فالمفرطون في الحسيّة أميل الى الاتصاف بالجنون او الحزن .

حتى تتسيانو كان حزيناً . فالى جنب صورته « الباخوسية » عُلـّقت صورة جانبية (بروفيل) لشيخ بيّن الرهافة والحيوية

– هو نفسه . لقد اشاح بوجهه عن المشاهد هادئاً رابط الجأش .
وهذا الارستقراطي المفضض اللحية كان يوماً صبياً يعمل مع
جورجوني في مرسم جوفاني بليني . وبعد موت بليني، وموت
جورجوني المبكّر ، بقي تتسيانو السيد الاكبر في البندقية
لعشرات السنين. فكان اصدقاؤه فئة من أكثر اشخاص ذلك العصر
المعطاء حكمة ونشاطاً، وكان حتى الملوك العظام يحجّون لرؤيته.
لقد ملأ اسمه العالم المسيحي . فمن الطبيعي ان يفكر في الموت
رجل موهوب ومحبوب ومحظوظ مثله .

اذا كان الكل سواسية امام الموت، فهم سواسية ايضاً في
حقوق معينة لا يُتنازل عنها – ولكنهم ليسوا ابداً سواسية في
الجدارة . فاذا زعمنا ان الفنانين الذين هم من وزن تتسيانو وقد
قضي عليهم في النهاية بما قضي على غيرهم من البشر من عبث وخيبة
نكون قد انكرنا نعمة الخلاص التي يهيؤها الفن نفسه .
فالخلاّقون العظماء ليسوا امواجاً بيضاء الشبج آنية الزوال، مهما
علت فوق بحار التاريخ . انهم بحّارة ، بل امراء بحر ، سادة
لرحلاتهم . انهم يقلعون في خضم التاريخ، بما في ذلك تاريخ الفكر
والاسلوب، كالمقلعين في خضم المحيط. انهم امراء بحر في اكتشاف
مستمر لامريكات جديدة على الطرف الاقصى من الدنيا – اي،
امام وجه الموت .

الموت لا يُراوَغ، ولكن في مقدور الانسان ان يُضرم نار

حبٍ ومجد قبل حلول الظلام . وفي مقدور الانسان ان يتغنى بافراح الحياة تغنياً جميلاً، مسالماً، ودوداً، كاملاً، وقد وضع أوفيد ذلك في عبارة واحدة : « التهيّؤ هو الكل في الكل » .

عاثرو الحظ يتطلعون الى الموت كمنجاةٍ لهم . وهو للاتقياء الدينونة، وللآملين الجنة . اما للجادين من شهوانيي الحِسّ، امثال تتسيانو، فالموت يعني قبل كل شيء فقدان الحياة . لقد ذهب كازانوفا، وهو من مواطني تتسيانو، الى عرين التنين وهو يستذكر، وفي حلقه شيء من قهقهة . وذهب د. ه. لورنس مظلماً، لكن جريئاً . وقد كتب قبيل النهاية : « أعِدّ، آهِ أعِدّ سفينةَ موتك ! » واقتحم ديلان طوماس المكان وهو يزأر ويهدر . وبدلاً من ان يتوجه هؤلاء بالنداء الى البطل الذي يقارع بشخصه الموت ، وهو المسيح ، راحوا يستدعون احد البطلين الكلاسيكيّيْن ، او كليهما معاً : الشِعرَ والعقل . « كلوا، واشربوا، وامرحوا، لانكم غداً قد تموتون . مهما يعرف الموتى، فانهم لن يعرفوا أفراح كون الانسان حياً في الجسد . التهيؤ هو الكل في الكل » . هذه الافكار تأتي معاً، وتصبح واحدة، في « باخوسية » تتسيانو .

في وهج الصورة الراعش أناس يرقصون معاً، يغنون معاً، يتحدثون معاً . وهم دائبون على نسج وحدة من هذه الماجريات، ينسجونها حول النبيذ الذي يغرفه بعضهم من النبع المقدس

ويحمله بعضهم ويصبّه . والرجل الذي هو قرب المركز، يرفع النبيذ كتقدمة ويرنو الى ضياء الشمس الدافق من خلاله، قد يمثل تتسيانو نفسه، لان له طريقة الفنان . والصياد الواقف وحده مع كلبه على بعد – له ايضاً تـُقدَّم الخمر . فللمرء في هذا الفردوس ان يجلس على حدة، ويشارك الآخرين رغم ذلك . حتى النوم لا يباعد بين هؤلاء الناس . ولعل الفتاة الناعسة في امامية الصورة حلمت بهذا المهرجان كله، لانها جزء صميم منه .

لعل اكثر الضربات جرأة في اللوحة ، هذا الولد الصغير الذي يرفع قميصه برشاقة ليبول في الخمر المقدسة . واذا الشيء الذي كان يمكن ان يصبح سخرية او نشازاً ، هو جزء من الوحدة الجادّة الحلوة . قد تكون التفاصيل في أية صورة بالغة الاهمية ، وعلى المرء الا يتردد في الانغماس فيها . فبامكانه بكل سهولة ان يتراجع خطوتين فيما بعد ليرى الصورة بكاملها ثانية . فاذا خطا المشاهد الى الوراء ليبتعد عن هذا التفصيل بعينه ، مثلاً ، وجد الطفولة وقد وقعت في شبكة من دنيا الكبار ، كما ينبغي لها ان تقع . وفضلاً عن ذلك ، فقد ثبت ان الخمر من القدسية بحيث لا يستطيع شيء ان يفسدها .

والشيخ الواقف على قمة الرابية النائية يرفع رأسه ويومىء كأنه يقول : « كل هذا الذي بيني على رابيتي وبينكم انتم الواقفون خـــارج الرؤيا غزير المعنى » . انه كالصوت الذي يسمعه المرء

أحياناً في احلامه - رصين ، آمر ، يناديه باسمه - وهو الذي يعطي الحلم معناه كله . والنبيذ يبدو كأنه يجري من على رابية الشيخ . أهو دمه حقاً ، وهل هو ضحيّة ُتقَدّم من اجل فرح الجميع ؟ هل يمثل هذا الرجل الابيض اللحية تلاشي السنة ، وهل دمه حصادها ؟ ام انه الملك - الكاهن المذكور في « الغصن الذهبي » * ، الضحية البشرية التي تقدّم في طقوس الخصب في العالم الوحشي ؟ ام انه إله وثني ، لا غير ، وهـــل هذا شفق الآلهة - النزوة الاخيرة ؟ واخيراً ، ويا للعجب ، هـل ُتراه يتكلم عن إله المسيحيين ؟ « خذوا واشربوا ، هذا دمي » . و « وصية جديدة اوصيكم بها ، وهي ان تحبوا بعضكم بعضاً » .

هذه التأويلات مجتمعة معاً ما كانت لتبدو إلا طبيعية لعصر تتسيانو ومزاجه . غير ان الاساطير والمراسيم التي كانت انسانية النهضة تعتبرها اوعية الحكمة الازلية الخفية ، ينظر العلم الحديث اليها الآن كضرب من الغيبيات .

أليس تأويل واحد «للباخوسية» أفضل من بقية التأويلات؟ كلا . فالتحفة الفنية غزيرة الاشكال ، وتخاطب كل قلب على نحو خاص . وفي النهاية ، في حضرة الصورة نفسها ، ينقطـــع الضجيج العديد الالسنة . لقد رسم تتسيانو تناغماً معجزاً بين

---

* كتاب السير جيمز فريزر المشهور . (المترجم)

البشر . وقد أثبت ان هذا التناغم، هذه العافية الروحية، مطمح الانسانية الاعذب هذا ، امر ممكن . وهو لا بدّ ممكن ، لانه استطاع ان يتخيله ، ولان في وسع أناس آخرين ، اذ ينظرون الى « الباخوسية » ، ان يفهموه .

لقد صور رجالاً ونساءً ينسجون نورهم مع النور المتلاشي ، رافعين حبهم لبعضهم البعض عالياً امام وجه الموت، وهم يصبون وينهلون نبيذ الحياة المقدس ، وقد تباركوا كلهم الآن والى الابد بشراً هم البشرية بأسرها .

المحتوى الكامن في الرائعة الفنية

من دأب الروائع الفنية ان تروي قصصاً . اي أنها توضح افكاراً يمكن فهمها منفصلة عن أعمق مقاصد الفنان . ومن الناحية الاخرى ، فان للروائع دائماً جمالاً مجرداً يمكن تذوقه منفصلاً عن موضوعها الفعلي . ولذا فان البعض يرى ان الفن توضيح والبعض يرى انه تجريد . وكلتا الجماعتين لا ترى الا السطوح . صحيح أن على المرء ان يبدأ بالسطوح – بمحاسن الرائعة التي على السطح ، وكذلك معانيها التي على السطح . غير أن هذه الصفات السطحية من قصة وإنشاء ليست الا المحتوى الظاهر في الصورة الرائعة .

ففي دخيلتها يوجد المحتوى الكامن – في النقطة التي يندمج عندها التوضيح والتجريد .

والدليل على ذلك نجده في أية رائعة ننظر إليها . « فالقديس جيروم » في صورة ليوناردو التي في الفاتيكان يبدو قديساً بكل معنى الكلمة ، والاسد الذي يرافقه اسد لا شك فيه . وذلك توضيح طيب . وهناك ايضاً تقابل نغمي رائع بين شكلي القديس والاسد ، وما بين خطوط تركيبهما مليء بحياة متواشجة . وذلك تجريد طيب . وكلاهما معاً يجعلان الصورة تحفة رائعة ، فحين يسمح للصفات التوضيحية والتجريدية بالاندماج في ذهن المشاهد، فان شيئاً عجيباً يبرز للعيان ، هو شيء جديد في الفن .

كانت صور القديس جيروم ، قبل ليوناردو ، تجعل الاسد في اسوأ الحالات رمزاً لا اكثر، وفي افضل الحالات حيواناً أليفاً لا اكثر . اما ليوناردو فلا يجعله حقيقياً فحسب بل يمنحه ايضاً وزناً يتساوى والقديس، رابطاً بينهما في انشاء رائع كامل . ومن هنا يتأتى المحتوى الكامن : وهو ان القديس والاسد واحد . فالقديس يشارك الاسد جبروته وحرارته في حين ان الاسد يشارك القديس ايمانه وهدوءه .

لقد كان في ليوناردو نفسه صفات الاسد والقديس معاً . فقد كان يستطيع بالفعل ان يلوي نعل الحصان بيديه ، وكان من عادته ان يشتري العصافير السجينة في الاقفاص لكي يطلق سراحها . ويكاد كل انسان ان يحوي في دخيلته شيئاً من القديس وشيئاً من الاسد ، غير ان الاثنين عادة متضادان . ولهذا فان

ليوناردو باظهاره ان القديس والاسد رفيقان حقيقيان في هذه الصورة ، انما يهدي الناس الى طريقة يشفون بها انفسهم . غير انه ليس بالمعلم المصر على النصح. فهو يحرك القلب اكثر من العقل. وبدلاً من ان يوضح مبدأ وامثولة ، فان « القديس جيروم » في صورته يحيا كمثال بارع الايحاء للبشرية العليلة — تماماً كما اراد .

لماذا لم يجعل ليوناردو معناه اكثر وضوحاً وأسهل منالاً ، او على الاقل لمَ لم يفسره في عنوان الصورة ؟ فالصورة الرائعة يجب ان تؤدّي رسالتها دونما ابهام ، أليس كذلك ؟ لماذا يعقّدون مثل هذه الامور على الفهم ؟ هذه اسئلة نسمعها دائماً ، ومع ذلك فان الجواب اقرب مما نظن .

اللصيقة (اللوحة الاعلانية) تؤدي رسالتها فوراً . فقد صمّمت لكي تُرى بنظرة واحدة . اما الرائعة فالمقصود بها ان يختبرها المرء ، ان تنفذ الى قلبه . فالرائعة يجب ان تؤخذ كاملة الى اعماق الوعي ويعاد خلقها هناك من جديد . فهي تسطع في حجرات القلب المظلمة . ان المعرفة المجرّدة قد تلتقط من اي مكان ، اما الفهم فلا يأتي الا بالتجربة . ويفترض بالرائعة ان تكون تجربة . وما لم يجرّبها المرء فانه لن يفهمها .

ان تجربة صورة لليوناردو تجربة حقة قد تكون امراً مؤلماً ، لانها تمتدّ بالوعي . ولذا فان المشاهد يميل الى التوقف عند محتوى صورته الظاهر ويتغزل به . فيتكلم عن « تقنيته » وعن

« غوامضه » – ولكن نادراً ما يتكلم عن حقيقته . ان ليوناردو لم يؤخذ قط مأخـــذ الجد الكافي . انه يكشف اللامحدود في الجسد .

وهذه صورة « العذراء والقديسة حنّة »* تمثل امرأة جالسة في حضن امرأة اخرى لترقب طفلاً قرب حمَل . أم اننـــا واهمون ؟ ان المصاعب التي اثارتها هذه الصورة لفرويد ، ضمن آخرين ، انما هي ناجمة عن محاولات تحليـــل المحتوى الظاهري هـــذا .

فجلال القديسة حنة الساكن يكفي لان نستدل على ان ما نراه هنا ليس مجرّد امرأة . وهي ، فضلاً عن ذلك ، اكثر من قديسة . فهي تبـدو كأن بوسعها ان تعانق العالم كله دون ان تأبه لما تفعل . ان « القديسة حنة » هذه هي في الواقع « الحكمة » التي لا تحدّ . و « العذراء » الحائمـــة في حضن « الحكمة » وهي تنحني مادة يدها الى المسيح الطفل ، هي الشعور الخالص والحب المحض . فهي تزيد على كونها العذراء التاريخيـــة بأنها الحنوّ الابـــدي ، حادباً معطياً كل شيء . والمسيح الطفل ، بجدّته ، ليس المسيح في الجسد فحسب ، بـل في الروح ايضاً . انه

---

* القديسة حنة هي أم مريم العذراء . (المترجم)

« الصيرورة » الابدية . وهو يظهر لامّه ما الذي سيفعله ، ان يستمر في صيرورته « حمل الله » .

وهذه الاجسام تتلولب نازلة متداخلة برفق – من الازلي والابدي الى الحاضر القرباني – لتأخذ مكانها في المركز الساكن من زوبعة كونية .

ولكن اذا تناولنا رائعة خالية من مثل هذه المضامين الصوفية ، فهل نجد فيها ايضاً محتوى كامناً ؟

في متحف البرادو ، صورة لفلاسكويذ هي « الشاربون » تضاهي بقوة صورة « الباخوسية » لتتسيانو القريبة منها. إلا أن الانتقال من تتسيانو الى فلاسكويذ أشبه بالاستيقاظ من حلم جميل ليرى المرء نفسه مضطجعاً على مقعد طويل في حديقة احدى الحانات . ففي تتسيانو كان المكان والجو مثاليّين اكثر منهما حقيقيّين ، مع المدى الكافي لحركة كل شخص في الصورة حركة حرة ، وقد لفهم جميعاً جوّ شذيّ ، وهّاج ، آخذ في الظلام السريع كما في مهرجان من الحب . فاذا قابلنا بذلك صورة فلاسكويذ وجدنا ان المكان والجوّ لا اكتراث فيهما ولا تعاطف : مجرّد مربع طافح بضوء ما بعد الظهيرة ، وهو ضوء قويّ ، صاف . والاشخاص يحتلّون المكان، لا اكثر ؛ وهو لن يتغيّر بهم او بدونهم . وبدلاً من ان يبدوا مثاليين ، فانهم حقيقيون لدرجة القسوة .

هؤلاء الاشخاص لم يتخيّلهم أحد : لقد استؤجروا للوقوف أمام الرسام في اوضاعهم. انهم قرويون متعَبون لوّحتهم الشمس، لا هم بالقبيحين ولا بالوسيمي الوجوه ، وهم يمثلون بحماسة اسبانية وشيء من السخرية . وكأني بوجوههم تقول : « انه عمل سخيف، ولكن قد نحصل به على كأس من الخمر » . احدهم راكع إزاء باخوس ، وباخوس شبه عارٍ ينظر مبتسماً الى جانبٍ ، خروجاً عن الصورة ، كأنه يبغي استحسان شخص غير مرئي .

ونحن يصدمنا ان ندرك ان القرويين الناظرين الى ما هو خارج اطار الصورة يحدّقون في المرآة ، لا في الفنان . وسيماؤهم تفضح ذلك . فالمرء عندما ينظر الى شخص آخر ، تتلألأ في عينيه حيوية من ضرب معيَّن ، هي انعكاس حيـــاة الشخص الآخر – كما نرى في الصبيّ باخوس . أما الشخص الاوسط ببلادته الشاكة شبه المبتسمة – وهو الرجل الممسك بالطاس الذي مالت فيه الخمر وتألقت – فيختلف معـــه الامر كثيراً . ان هذه البلادة الشاكة تحطّ على كلّ من ينظر في المرآة، كأنه يتساءل هـــل خياله في المرآة هو حقاً نفسه . الاطفال ، بالطبع ، يعلمون ان خيالهم ليس انفسهم . راقب ولداً صغيراً على كرسيّ الحلاق ، وقد راح محمرّ الوجه يصيح ويتململ . انه يعلم جيداً ان شعره المجزوز لا يسقط في المرآة بل على رقبته المسكينة هو !

لقد وزّع فلاسكويذ اشخاصه ، ومرآة كبيرة ، وحاملة

اللوحة ، على شكل مثلث ، لكي يستطيع ان يلمح أياً منها كيفما شاء بسهولة . ولو كان الرسام أقلّ تصميماً على واقعيته لحصر همه في درس الاشخاص الذين أمامه ، محـــاولاً بالوسائل الذاتية ان ينفذ الى ما وراء المظاهر التي تعينها المرآة . او انه كان يولي قماشته جلّ اهتمامه ، مضيفاً التفاصيل الى التفاصيل ومازجاً الالوان المشعّة ، محاولاً بالفن توضيح او تحسين مـــا تظهره المرآة . غير ان فلاسكويذ لم يكن ليفعل ذلك . لقد كان يرسم بغير رهافة ، او تدقيق او حـــدة عاطفية ، وكانت تغشى رسمه عتمة كعتمة مرايا زمانه الزئبقية ، مصوراً ما تراه مرآته . فهو لا يبحث ، ولا يموّه ، وانما يعكس . ومع ذلك كله ، فان انعكاساته طافحة بالمعاني .

لقد استأجر فلاسكويذ صبياً ليمثّل دور باخوس ، وهو يوضّح عن قصد ان ما يمثله الفتى دور تمثيـــلي ، لا اكثر . في « باخوسية » تتسيانو تأتي الخمر من عالم آخر يبـــدو عالمنا ازاءه اشبه بسجن ، ان خمره تفتح مصاريع السجن . أمّـــا خمر فلاسكويذ فخمر ليس إلا ، عامل مفرح من عوامل الحياة الانسانية ، ولكن لا اعتماد عليه . فالمهمّ لدى فلاسكويذ هو الحياة الانسانية . الانسان هو الوعاء الذي يحوي الخبز والخمر والالوهة وغيرها ويمنحها العمق والمغزى . فالانسان ، يقول فلاسكويذ ، أشبه بإله . انه يحرث ويزرع ويحصد ، يبتسم ويحطم الاثاث ، يحب وقد ينام زمناً ، ولكنه لا يموت ابداً .

هذا هو المحتوى الكامن في اي رائعـــة لفلاسكويذ . الانسانية ، سمراء ، مباشرة ، مصقولة ككعب البندقية – هي القرار الذي يتكرر دائماً في فلسفة فلاسكويذ . انه يقول : الناس هم الحقيقة ، هولاء الناس .

والمحتوى الكامن قد يكون قبيحاً جداً أحياناً ، ولكن في غير الروائع . قد يكون هـــذا اكثر وضوحاً من ان يذكر . فكلنا نرى امثلة على ذلك في الحياة، كأن نرى المبطان النهم على المائدة يشكر الله على نعمته .

في الرسم مثلان كافيان على ذلك ، وكلاهما من صور نهاية القرن المحببة للجماهير ، والمعروضة في « قاعة تيت » في لندن . وهما صورة « الطبيب » للسير لوك فيلدز و « الامل » المشهورة لـ وطس . فالطبيب الجالس في الظلام قرب فراش الطفل المريض فيه من النبل ما لا يتحمله المرء ، وكذلك الصورة كلها . فوراء النبل السكـّري اللزج الذي في محتواها الظاهر ، ينبض قلب من حجر ، راض عن نفسه . لكان أليق بهذا الطبيب ان يكون عنكبوتاً اسود سميناً يحوك للطفل كفناً ! أما « الامل » فانه فتاة جلست على كرتنا الارضية الزّلقة هـــذه ، معصوبة العينين ، ممسكة بقيثارة مكسورة في حمرة الاصيل ، رداؤها كالماء ، وقد انحنت وتقوست ، في زرقة من الخوف والإحجام . الا تستحق ان يركلها المرء بقدمه ؟

هل من أذى في محتوى كامن من هذ القبيل ؟ قد يكون الامر باعثاً على بعض المرح ، الا انه مؤذ . لان تجربة المحتوى الكامن في صورة « الطبيب » دون رفضها، تعني مشاركة المشاهد، عن وعي او غير وعي ، في أمر فارغ سخيف كشريك سخيف راض عن نفسه . وكذلك تجربتك كمن في حلم ودون ان تطلق ابتسامة انعدام الامل في « امل » وطس كفيلة بان تصيب املك بالجفاف . فاذا كان الامـــل هو هذه الفتاة ، فمن العبث التماس العون منها في اي وقت كان .

بيد ان للمحتوى الكامن في الروائع ، اثراً في النفس كأثر الخير . ان الرائعة تجربة خيّرة دائماً . ولا حاجة بالمرء الى ادراك محتواها الكامن في سبيل استمداد خيرها . فخيرها آتٍ مع التجربة نفسها . واذا استطاع المرء بعد ذلك ان ينظّم تفكيره بشأنها ، كان ذلك خيراً على خير .

لا احسب احداً يستطيع ان يبرهن على ان محتوى الرائعة الكامن هو امر خيّر مفيد، لا قبيح مؤذ ، ولكن كلما عثر المرء على ما يمثل استثناء للقاعدة وجد بعد التمعّن والفحص ان مثل هذا العمل الفني مبالغ في قيمته – ولعله زيف في اكثر الاحيان – او ان المرء لم يبلغ القلب منه بعد .

ولنأخذ قضية من هـــذا النوع تبدو في ظاهرها شديدة الصعوبة : أليس المحتوى الكامن في صور غويا عن الحرب

والكوابيس قبيحاً ؟ أليس هو يستخدم القبح اشارة الى القبح ، والمرارة اثارة للمرارة ؟ كلا . بل انّ من يجده مرّاً لم يتعدّ المحتوى الظاهر من فن غويا البطولي .

في البرادو صورة لغويا تمثل رجلين غائصين الى الركبة في الرمال الرخوة، في الفلاة، يقتل الواحد منهما الآخر بالعصا. كلاهما يبدو كأنه يعتقد انه بقتله الآخر سينقذ نفسه على نحوٍ ما . غير ان الموت للجميع ، وفي القاع من نهر الحياة رمال تبتلع الانسان .

إن ما في هذه الجدارية من محاسن سطحية ليخلب اللب . هناك بهاء صارم فضّيّ السمرة يحيط بالمقاتلَيْن الدمويين ويفعمهما . ولكن اذا لم يوازن ادراكُ الموضوع تذوق الجمال الظاهري ، قد يقع المرء إزاء الصورة في انسياب من مائع العواطف والاحلام . فهي في الواقع حقيقية بقدر ما هي ايضاً جميلة .

القتال مؤلم . وهذان الرجلان في اصطخاب من العنف الاليم . كلاهما يستصرخ الله ضدّ الآخر ، عبر خبط الضربات . قاتلان مندفعان الى جهنم معاً .

هذا هو محتوى الصورة الظاهر ، والمشاهد يدركه وهو في غنى عن الحسّ الجمالي . والواقع ، ان المحتوى الظاهر يمكن

ادراكه عادة حتى في طبعة بحجم بطاقة البريد. بعكس المحتوى الكامن الذي يشمــــل القيم التوضيحية والقيم التصويرية معاً. فالمحتوى الكامن قائم في ما صنعه الفنان فعلاً، بالاضافة الى ما ظن او عزم على انه سيصنع. فهو يفعم حضور الصورة الفيزيائي. ولكن السبيل الى ايجاده هو ملاحقة المعاني التوضيحية والجمالية معاً، الى ان تتبيّن. ولحظة تبيّنها، قد يتبدّى المحتوى الكامن.

من السهل ان يقول الرسام في الصورة ان القتال مؤلم. هذا «آل كاب» * يفعل ذلك في صوره الكارتونية كل اسبوع. ولكن القول بأن الصراع القاتل بين رجلين جنون، يتطلّب فناً اكثر. ومع ذلك فقد حقق ذلك عشرات الرسامين. اما القول بهذا كله والقول كذلك ان الناس اخوة – فانه يتطلب فناناً من وزن غويا.

«الناس كلهم اخوة». هذا هو المحتوى الكامن في صورة غويا. وهو يبدو كأنه يناقض المحتوى الظاهر في حين انه ينيره – كما يحدث غالباً في الاحلام والروائع.

ولكن كيف يحقق غويا ذلك؟ على وجه التحديد: عن طريق التوتر الذي يخلقه بين جمال الصورة المهيب والقبح الذي توضحه. فقد صوّر هذين القاتلين كجزأين من تناغم هو اعظم

---

* مصور كارتوني امريكي مشهور. (المترجم)

من النشاز الذي بينهما وأشد منـــه دفعاً للنفس ، بحيث يقول المشاهد : لو ان لديهما أقل فكرة عمن يكونان وعما هما فيه من مكان — او لو ان احداً يستطيع النفاذ اليهما ليخبرهما — لوقع كلاهما على عنق الآخر فوراً يطلب منـــه المغفرة ، كأخوين حقين، كاثنين من ابناء الله .

هدف الفنان

ما الذي يصنع الفنان ؟ ما الذي يدفعه الى الخلق ؟ ان الفهم الودود للفن – ولا فهم للفن غيره – يتطلب جواباً على هذا السؤال الشائك .

كل من ينظر الى الفن من علٍ يفترض ان دوافعه تتمركز في ذات الفنان ، هذا اذا لم تكن نفعية محضاً . فالاقتصاديون مثلاً يميلون الى اعتبار الفن سلعة من سلع الترف ، يتم انتاجه من أجل المال استجابة للطلب . والتاريخ يثبت ان المال يتبع السلطة والفن يتبع المال . وفضلاً عن ذلك ، فان الغاية الرئيسية من المجموعات الخاصة هي اولاً عرض ثروة اصحابها وثانياً ضمانها . والمفروض في الجمّاعين ان يكونوا اغنياء. ولكن هل يجعل ذلك الفنانين انفسهم مرتزقة ؟

لا ننكر مثـــلاً ان الرسم الهولندي في القرن السابع عشر استجاب لأذواق طبقة بورجوازية سائدة ونزعتها الى التباهي . ولكن كيف نعلل ظهور تاجها وفخرها ، فرمير ؟ العبقرية دوماً أمر غير متوقع . لم يَنْقُد أحد فرمير لكي يصنع معجزاته . لم يكن بوسع احد ان يفعل ، لانه لم يكن في المقدور تخيـــل معجزاته قبل ان يتخيلها هو .

كان معاصروه ، فيما يبدو ، يفضلون عليه بيتر دي هوتش لان صوره اكثر اتساماً بالطابع القصصي . ورغم ذلك فان صور فرمير القليلة الباقية هي من اثمن الصور في العالم على الاطلاق . والاسعار لا تعكس السوق والموضة فحسب ، بـــل الحاجات الروحية ايضاً ، في مختلف العصور . كان دي هوتش يضفي الوقار على أتفه احداث زمانه . امـــا فرمير فقد جعل ضوءه الهولندي الصدفي يسطع فيدرك الخلود . وشعاعه يقتحم القرن العشرين كبركة من السماء يزداد الاحساس بقيمتها اليوم لما يحيط بنا من عنف وظلام .

ولكن قضية اسعار الصور تظل تتدخل في شئون الفن ، ولا يمكننا تجنبها . وعلى كلّ ، فان امور المال تستطيع إيضاح امور اهم منها . رُبّ لوحة عجز رمبراندت عن بيعها بالمرة ، تباع الآن باكثر من مليون دولار . ولكن ، من الناحية الاخرى ، نجد لوحة شاسعة تصور غـــارة الفرسان ، ساهمت في إثراء

ميسونيير وذيوع صيته ، تباع الآن بدريهمات معدودة . وواقع الامر انه لا لوحة رمبراندت ولا لوحة ميسونيير كانت في يوم من الايام ذات اية قيمة مالية بحد ذاتها - ولكن هذا هو شأن السوق . اما قيم الفن بحد ذاته فهي : إما روحية ، او معدومة.

لقد عاش تتسيانو عيشة الارستقراطيين ، وعاش رمبراندت في شيخوخته عيشة الهارب ، وعاش غوغان عيشة الشريد . وليس يعلم احد مقدار ما تقاضى فرمير عن صوره ، ولكن الجميع يعلمون ما تقاضاه فان غوخ : لا شيء . حسبنا هذا عن دافع المال . ان الفنانين يأتون الى العالم لا ليملأوا بطونهم هم ، بل لكي يهيئوا غذاء جديداً للبشرية .

ولكن لا بد لهم من قليل من المال يسدون به الرمق فيعملون. وهذا ما يسمى - ويا للمهزلة! - «بالمشكلة الاجتماعية». ولا شأن لهذه المشكلة الاجتماعية ، والحمد لله ، بالفن ، لانها حيّرت العصور جميعها . والحل المتكرر لها، كما لمعظم المشكلات الاجتماعية ، هو العبودية . لقد كان احد اساطين رسم المنمنمات الهندية يوقع صوره هكذا : « عبد عتبته تعالى »، ثم يضيف بعد تأمل - « المدعو بالخالد » .

القوة شيء يملكه الفنانون بوفرة ؛ غير ان قوتهم تعمل داخلياً ؛ خفية هي ، ونادراً ما تسبب الضرر . **فالفنان** إذ يتناول مواد متباينة ، متمردة ، ويشكل منها شيئاً كاملاً ،

متناغماً ، مشعشعاً ، فانه يأتي عملاً هائل القوة ، يتطلب روحاً مكافحة ، وتلذذاً في مصارعة العقبات . وبنفنوتو تشلـّيني – الذي كان يستهويه كل ما هو برّاق ثمين ، والذي برز في سبك المعادن وخلق الشخوص الشرسة – ما زال حسب رأيه النمط الاعلى للفنان العدواني . ان ميكلانجلو في شجار له خرج بأنف محطم · لقد كان انجح بكثير في تحطيم الرخام .

لا نابوليون في غزوه روسيا ولا تولستوي في كتابته « الحرب والسلام » كان لديه من القوة ما يجعله يحقق بالضبط ما يبغيه من مشروعه : ومع ذلك ، فقد كان تولستوي أنجح الاثنين ، وكان يعرف ذلك .

قال الشاعر الامريكي روبرت فروست : « ان كنت تبحث عن شيء تبدي فيه بسالة ، فتأمل الفنون الجميلة » . هذا دافع لم يعطَ حتى الآن حق قدره . فأعمق مجرى للغرائز القتالية وارادة القوة ليس الرياضة ، ولا الحرب ، بل الفن . وأكاليل غار الفن باقية .

وهكذا تؤدي القوة الى المجد – الذي ينطوي بمجد ذاته على سحر خاص . فالفنانون يتوقون الى الشهرة كما لا يتوق لها، مثلاً، جباة الضرائب . وهنا ، كما في الروح القتالية ، يشبه الفنانون الرياضيين والعسكريين . فالملاكم الجائع والملازم الثاني عشية

المعركة والنحّات الذي يهيىء معرضه الاول ، كلهم سواء في تعلقهم باحلام المجد . وكلهم ينشد الظهور بين الناس .

ولكن عندما يتحقق التوق الى المجد ، فانه يبدأ بالتضاؤل . فأبطال الرياضة وقواد الجيوش يؤثرون الظفر على المجد ، واساطين الفن يؤثرون خلق الروائع. لقد كان ميكلانجلو يرفض القاب الشرف كلها فيما عدا « النحات » . حسبه اسمه المجرّد « ميكلانجلو » .

والحب – النماذج العارية وملحقاتها – ايضاً يلهم الفنان الناشىء . والتقدير يساعده على الاستمرار، اذا استطاع تحصيله . عرض مرة على كورّيجيو مبلغ طيب لقاء تزويقه قبة احدى الكنائس . فلما فرغ من مهمته ، عبّرت له السلطات عن خيبتها في ما فعل . ثم دفعت له المبلغ المتفق عليه ، كل فلس منه ، ولكن بنقود نحاسية ! فلما راح كوريجيو يكافح في حمل الكيس الضخم الى البيت، مات من جرّاء سكتة قلبيّة – او قل انفطار في القلب . فلعله كان يؤمل في الحصول على شيء من الحبّ مع الاجر الذي قدّم له .

لا ، فالحب هو الجزاء الخطأ الذي يجب ان يتوقع من اي لون من الوان العمل . والحب لا يأتي الا بعد ساعات .

الاخفاق هو الطاقة المسيّرة للفن: هذا ما يقوله علماء النفس.

فهم يزعمون ان الفنان انسان لا يصلح للاتصالات الاجتماعية ، فيحاول ان يعبّر عن عواطفه المتسمة بطابع الخطيئة عن طريق الصور او المنحوتات . والفرويديون — وهم زمرة من المجانين — يصرون على ان إخفاقات الفنان جنسيّة محض . ومهما يكن من امر فان الفن يبحث على انه علاج للفنان ، مثلما هو اعراض يتفحصها الطبيب ، فالطبيب لا فض فوه ، مستطيع ان يعلل كل ما كان الاساطين القدامى يعانون منه .

والفنانون الاحياء ، اذ يشعرون انهم قد أسيء فهمهم ، يرحبون بالصورة التي يرسمها علماء النفس للعبقري المريض شبه المجنون . ويساعدونهم في نشر الفكرة بين الناس . والناس يلذ لهم التوهم بان الافراد الذين « يختلفون » عنهم لا بد انهم مصابون بعلة ما . وهناك حفنة من الرسامين ممن ينطبق عليهم هذا - تولوز - لوتريك ، فان غوخ ، موديلياني — فيجعلونهم امثلة للمعاناة . ويستظهر بالصحافة والافلام على الموضوع ، وتستمر الاكذوبة في النمو .

ان الشفقة في الاغلب هي اضافة الاهانة الى الاذى . فواقع الامر ان كبار الفنانين ، بوجه اخص ، اكثر عافية من عامة الناس ، واوفر حكمة منهم واعمق انسجاماً . ان كأسهم لتطفح ، ومن هنا فنهم . وينطبق ذلك حتى على الفنان « المأساوي » الكبير فان غوخ . فصوره تظهر ، ورسائله تفصل ،

انه كان يرسم وهو على اتصال هانىء بالحقيقة والواقع . وبجهد منه فاق جهد البشر جعل من هناءته – ولا شيء غيرها تقريباً – اسلوباً لم يفقه اسلوب في الدنيا من حيث فرديته ومباشرته وعصف قوته . بالطبع ، كان البندول في رجوع دائم من هذا العمل الباهر – مما دوّخه ودفعه اخيراً الى فقدان عقله . بيد ان الحقيقة الباقية هي ان فان غوخ ، كفنان ، كان على النقيض من المجنون : لقد كان اكثر من صاح ، واكثر من عاقل .

تهيؤ المجال للتباهي هو الدافع الذي يهز الشرطة ، والبوابين ، ورجال الدولة . ولا يخلو الفن ايضاً من ذلك . فهو كدافع الى العمل يقع ما بين الشهوة في الجد والجزع من الاخفاق . والتباهي يولد اهتماماً من الصحف . ودعاية الصحف ، كما لاحظت غرترود ستاين بدهاء ، تغلب الادب . وهي تغلب الفن ايضاً . وقد حولت الدعاية عشرات من الفنانين الى شخصيات مرموقة كثيرة الربح . وكثيراً ما يخلط المرء بين الشخصية والفنان .

وما هي الشخصية ؟ هي شيء ينعكس في كل مـــا يقوم به الانسان من اعمال . حتى في لعبة تتطلب أشـدّ الضبط ، كالبيسبول ، مثلاً . فثمة لاعب يضرب الكرة كأنه جندي محاط بالاعداء ، وثمة لاعب يضربها كقزم يضرب كميناً لرافعة ضخمة . واذا اخذنا كتابين متعاصرين فيهما جوّ واحد – ككتاب ملفيل « صاحب الحِيَل » بما فيه من حرارة ميتافيزيقية ، وكتاب

مارك توين « الحياة على المسيسبي » بما فيه من فكاهة دنيوية — نجد اثنين من عمالقة الادب الامريكي يعبّران عن شخصيتين الواحدة نقيض الاخرى . ومع ذلك فان ميوجل ووليامز، ملفيل وتوين، هم ازواج اكثر منهم اضداد . وهكذا فان الشخصية ، على قوتها ، ليست أهمّ شيء في الانسان . فالشخصية انما هي إشعاع من تلك القصبة الجوفاء ، ألـ « أنا » .

يمكن تشبيه الـ « أنا » بسارية سفينة كبرى تبدو من على الافق . او ببرج مراقبة ، او لوحة اعلانات — او اي شيء آخر فيما عدا الانسان بكله . ان الأنا من دأبها ان تخطىء تمثيل اللامحدود ، في حين ان الكائن البشري لامحدود دائماً .

ولهذا فان الاطفال يتجنبون ، طالما هم يستطيعون ذلك ، ان يقولوا « أنا » .

ولنأخذ مثلاً ذلك المتباهي الفذّ ، صارع الغواني ، هاجر زوجته ، وزعيم كل من اسقط شخصيته على الناس: بول غوغان. كانت الأنا لديه خداعاً ، وجَلَداً ، ومغامرة ، وكبرياء . ولكن فنّه إزاءها رقيق رقة فتاة عند تناولها سر القربان المقدس لاول مرة ، طيّب البرودة كمئزر غادة بدائية ، وهادىء هدوء قدح من حليب جوز الهند . فغوغان عاش احلامه الانانية الهوجاء ، اما رسومه فيبدو انه حلمها . انها تمثل ذلك المكان القائم في

اقصى اطراف الشخصية ، عند حافة الافق ، حيث يفرغ قوس قزح نفسه .

ان الاعمال الفنية التي تنطبق على شخصية الفنان ، انطباق القناع الحي * على الوجه ، لا قيمة لها . والاقنعة الحية تشبه دائماً اقنعة الموت، وليس يفصح احد منها عن اي خُلُق شخصي (character) . والفن العظيم يفصح عن الخلق — الذي كثيراً ما يعاكس الشخصية ، كما نرى في حال غوغان . والخلق يبين على اوضحه عندما يعمل الفنان وهو اقل ما يكون اهتماماً بالتعبير الذاتي .

وصور فلاسكويذ لاهل البلاط ، في البرادو ، ولا سيما الاقزام منهم ، توضح هذا . فقد آثر الفنان ان يعزل نفسه نهائياً عن مواضيعه . وجعل كلاً منهم يمثل الانسانية ، عقدة صغيرة شوهاء من كل ما هو مشترك بيننا من انسجة واعصاب ودم . ومع ذلك ، فان كل قزم من اقزامه نفس ، ويا لها من نفس . ان فلاسكويذ يأخذ هذه العقدة المعذبة الممسوخة المهلهلة ، ويبللها ويشدّها ، ويدفعها تحت انف المشاهد ويهزها في وجهه ، ويصرخ قائلاً : هؤلاء الناس احياء ! يكاد المرء لا يصدّق انهم

---

* هو القناع الذي يصنع من قالب يؤخذ عن وجه الشخص الحي ، في حين ان قالب قناع الموت يؤخذ عن وجه الشخص بعد موته . (المترجم)

الآن اموات ، او ان الرسام نفسه قد مات منذ زمن بعيد، وان مادة عطفه وأساه تراب في تراب . يكاد يكون أيسر على المرء ان يصدّق موته هو نفسه !

واذ يستدير لهذه الصور يشعر كأنه يستدير للحياة بالذات . لانه ، دون وعي منه ، قد وقف في مكان فلاسكويذ ، لينظر من خلال عيون ماتت منذ زمان ، ومن خلال عين الخيال، وهي خالدة لا تموت .

ففلاسكويذ ، بعزله نفسه عن عمله ، ما زال يهيىء للآخرين ان يصبحوا فلاسكويذ . لم يطبع فنان قط صورته في اذهان البشر بعمق اكثر منه أو بأقل منه ارادة .

مقابل كل فنان يشتهي التباهي والتعبير عن نفسه هناك آخر لا يرغب الا في الانتماء والبقاء ساكناً في مكان ما . انه يقبع في احدى الزوايا وبين يديه دفتر تخطيطاته ، ومن هناك يتسلل الى التاريخ .

وهو لو ترك وشأنه فقد ينجح فيما يريـــد . الا ان صانعي التاريخ ، لشدة ما يهتمون بتمجيد انفسهم ، يحثونه دائماً على « تخليد » المناسبات التاريخية ، ظناً منهم ان الصور تستطيع ان تستعيد الاحداث الكبرى - اعادها الله باليمن والبركات ! وعندما يستجيب الرسامون لذلك ، فان النتائج تكون عادة

سخيفة : اشبه بالعرض التمثيلي الصامت مع الازياء . ففي الصور التاريخية ، كما قال مارك توين : « بطاقة تحمل شرحاً واضحاً توازي بقيمتها ، من حيث الاعلام ، قنطاراً من الاوضاع والايماءات » .

ولئن تخفق المحاولات المقصودة ، فان المحاولات التي يدفعها الحب والتكرس تنجح . والفنانون الذين يجسّدون التاريخ هم اولئك الذين يعشقون زمانهم ومكانهم . فقرية غرينيتش * كان لها عاشقها جون سلون . واحد نوادي الليل في باريس ، المولان روج ، وجدت ملاكها الاسمر الصغير في تولوز — لوتريك . واذا انتقلنا الى الاسمى ، وجدنا ان « منظر طليطلة » للرسام إلغريكو ، في المتروبوليتان ، هو اكثر من منظر . انه رؤيا طليطلة كما رأتها طليطلة ، لان الغريكو المهاجر اليها غدا روح المدينة نفسها . وهو في الواقع ما زال حتى اليوم يحوم في سمائها، فوق الصائحين من بائعي اوراق اليانصيب ولألاء سكاكين الاوراق الفولاذية التذكارية التي تعرف بها طليطلة .

هذا اذن يكمل قائمة دوافع الفنانين الى العمل : المال ، السلطة ، المجد ، الحب ، العلاج ، التباهي ، والحسّ بالمكان . ولكن لما كان كل من هذه ينطبق على حِرَف اخرى كثيرة ،

---

* من ضواحي نيويورك ، وهي مشهورة بكثرة الفنانين المقيمين فيها . (المترجم)

فلن يكون اي واحد منها بمفرده سبباً كافياً لاختيار الفن دون غيره . فهل يجعل اجتماع عدد منها معاً من المرء فناناً ؟

ربما ، بمعنى ان بعض المركبات المعدنية ، اذا تم تركيبها بنسب معينة ، تصنع ذهباً مستعاراً . غير ان الذهب المستعار يحول لونه . اما الذهب الصافي فهو صافٍ قبل كل شيء ، وهذا ما نشعر به ايضاً نحو اساطين الفن الكبار .

قد تكون دوافع الفنان الصغير عديدة ومتمركزة في ذاته ، غير ان الفن في ذروته يتطلب دافعاً آخر ، مستقلاً عن الدوافع التي ذكرناها . وهذه القوة الدافعة ، هذا التوق الشديد ، يشترك فيه عظماء الفنانين كلهم وبعض الفاشلين منهم ايضاً ، لان الرغبة بحد ذاتها ليست بكافية . وكما ان هذه القوة الدافعة منفصلة عن الدوافع الاصغر منها ، فانها ايضاً تكون في معزل عن الظروف التاريخية ، ولذا فهي تظهر حيثما واينما تشاء — في بورينو ، او بيزنطية ، او بوسطن . وهي تبلغ اقصى قوتها عندما ينضج الفنان ، حين تتساقط عنه الدوافع الصغرى . ولسوف تجعله يندفع الى الامام لكي يخلق حتى بين شدقي الموت .

ما هو هذا التوق السحري ؟ لعل السؤال يجب ان يسأل على نحو آخر . ان العبقرية ، فيما يبدو ، تفعل ما تريد ان تفعل : انها تحقق الرغبة . فما هو اذن هذا الذي يفعله الفنان ؟ ما الذي هو دائماً منهمك بعمله ؟

انه يكرر نفسه ، مع تحسينات متوالية .

العبد الروحي لا يكرر نفسه ، او انه يكرر نفسه بالضبط.

أما الحرّ فينمو بالتكرار المشفوع بالتحسن . واشد ما يصح قولنا هذا على ذلك الذي هو اكثر الناس حرية ، الفنان الخلاق العظيم . وزخم رغبته هو في ان التوق والكفاح والجزاء لديه تتداخل كلها معاً دون وقفة . وقيود توقه هي ذاتهـا قوته ، وموصلات نوره .

بثمارهم ، كلما آن اوان الحصاد ، تعرفونهم . ان الفنان عن طريق التكرار الخلاق يعرف ويحسّن نفسه . والفن ، اذ يهيىء محكّه المتكرر للنمو الروحي ، يسرّع من ذلك النمو ويوجهه .

الفن خبز على المياه ، يغذّي خير ما في صاحب العطاء . فأن يقذفَ الفنان خبزه على المياه ، مرة إثر مرة ، أبعد فأبعـد في القلب من العاصفة ، ويرحّب به من جديد في دَعَة وسلام من النفس ، ويجدد الكفاح — هذا هو كامل التوق والجزاء عنـد الفنان الحق .

ولما كان التطور نفسه يسير على هذا المنوال بعينه — التكرار مع التحسّن — فلنا ان نـدعو الفنانين رواد التطور الانساني الواعي . انهم ابطال . او لم يكن هوميروس بطلاً اعظم من هكتور، بله أخيل العديم الشفة ؟ لقد كان بطلاً لا ليجزر ابطالاً

آخرين بل ليخلقهم ، ويهبهم الخلود . والابطال الذين من خلقه يظهرون لنا المدى العجيب لما يستطيع الانسان ان يستشمره ويفعله. وبهذا يخلقون ابطالاً جدداً في الحياة. لقد كان هوميروس استاذ الاسكندر ، بقدر ما كان ارسطو .

فالنماذج التي فرض الاسكندر على نفسه تقليدها والعيش على غرارها كانت هرقل وابطال هوميروس – ولم يقلدها تقليد القرود ، بل قلدها باجلال وطموح الرجال . وكل الذين يمتازون بمزايا داخلية يمارسون مثل هذه القولبة الذاتية، احياناً على غرار ابطال حقيقيين ، واحياناً على غرار ابطال مختلقين ، واحياناً كلا الفئتين معاً . والانسان لن يستطيع تحسين نفسه جذرياً إلا بمثل هذا التقليد الحرّ ، وتكراره حتى نقطة الانهيار . لا حرية حقيقية بغير ضبط النفس ، ولا ضبط للنفس حقيقياً بغير تأديبها ، ولا تأديب حقيقياً بغير محاكاة ، ولا محاكاة حقيقية بغير تكرار . فما اسعد حظ الانسان ، اذن ، في ان الشمس تشرق كل يوم !

ان المرء ليتحسّن داخلياً بمعرفته هوميروس وهو يتحسّن داخلياً بمعرفته ما تبقى من النحت الاغريقي . والسبب واحد : فالمرء يقلّد ويستمرّ في التقليد – كثيراً او قليلاً، عن وعي او غير وعي – لما هو واجدٌ في كل منهما . ان الفن العظيم يدعو الانسان دائماً الى ممارسة الحرية عن طريق المحاكاة . اي، الحرية

الضابطة لنفسها، الحرية الهادفة . فأفضل تماثيل بوذا، مثلاً، تدعو المـــرء الى التأمل كما هو يتأمل، والى اتباعه عن طريق التأمل . والدعوة قائمة كل مرة .

ان الابطال الخلاّقين، امثال فان غوخ وفلاسكويذ، نماذج دائمة للبشر عن طريق فنهم . وكل مرة يكرر فيها احد الفنانين العمالقة نفسه مع التحسن ، فانه يبني درجة اخرى في تطوره – درجة صلدة، عسى الآخرون يصعدون عليها .

هذا هو هدف الفنان، وهذا مكانه في التطور الانساني بوجه عام .

من النحت إلى الروح

تمثال « داود » لميكلانجلو له يدان وقدمان ورأس كلها مغالٍ في الكِبَر . وهذا يساعد في مسرحة شبابه الضاري الأنوف – كأنما الروح تنفخ الجسد الشاحب الضامر . « داود » هذا هو الشباب البطولي نحته الشباب البطولي . ولقد كان اختيار الموضوع بعض السبب في ان ميكلانجلو حقق ذلك التناقض العجيب الاهوج : رائعة غير ناضجة .

عندما بلغت قطعة الرخام العملاقة يدي ميكلانجلو اول الأمر، كان احدهم قد خبط عليها بازميله في محاولة للنحت . فكان عليه ان يعمل ضمن شكل من الحجر يحدّ من حريتـــه ويزعجه . ولذا فان الضيق في وقفة « داود » ناجم بعضه عن

مشكلةٍ تقنيّة . ولكنه ايضاً ضيق الشباب . فان « داود »
سيرفع هاتين اليدين المرمريتين الهائلتين القاتلتين، ليغيّر مجرى
التاريخ . وميكلانجلو يرفع يديه هو وينزلهما، يديه الضخمتين
المعروقتين الحارتين، لينحت شكلاً للروح الانسانية .

لا بد لهذا الجسم من قامة العملاق . فداود التمثال يبحث
عن جوليات الخفيّ عن العين ، فوق رأس المشاهد . وعبوسه
الأليم يعكس الجرح الذي سينزله في جبين جوليات . وجوليات
المارد الخفي اكبر منه سنّاً بكثير، وهذا الفتى الضخم يبدو
بدوره اكبر سنّاً بكثير من اي واحد منا . فالمسألة مسألة
اجيال . والمشاهد يرى اخيراً ما تراه عين الطفل .

لقد كانت المنحوتات الاغريقية ، اكثر من منحوتات
ميكلانجلو ، يقصد منها ان تكون نماذج للبشر . والنقطة
الرئيسية في النحت الاغريقي هي انه كان يفرض فيه ان يوضع
موضع التقليد، لا حجراً، بل لحماً ودماً . وهذا هو الذي يحبوه
بحياته المعجزة : وهي حياة فيها من الفورة والحرارة ما يجعل
حتى الرخامة الإغريقية الممتازة التي لا ذراع لها ولا ساق ولا
رأس ترينا اين يجب ان يكون الرأس والاطراف، في الفضاء .
فمن الجذع وحده نستطيع ان نعيّن وقفة الجسم بأكمله، حتى
ليبدو التمثال المكسور اشدّ حياةً من جسم المشاهد ذاته .
وهذا قد يؤدي به الى الخجل من خموله ، مع حسّ بالفخر بما

تحققـــه الروح الانسانية من اشكال، ينتهي اخيراً الى الشعور بدافع نحو الالوهة – وهو المقصود في الاصل .

المشوهون لا يدخلون الجنة : اي، المشوّهون روحاً .

إن « سائق العجلة » البرونزي الهائل الحجم، في دلفي، ليشق طريقه خارجاً من اغريقيا القديمة كأنه رؤيا المستقبل . من العسير ان نرى ان هذا التمثال كِسْرةٌ فقط، وان تكن احدى الذراعين مفقودة ومن اليد الباقية تتفرع ارسنة محطمة . كان ثمة في الواقع خيول، وكانت القاعدة يوماً عجلة . غير ان جوهر ذلك كله باقٍ في « سائق العجلة » . انه عجيب السكون في الوسط، هـــذا الفتى المنعطف حول احدى زوايا الحلبة في سباق قديم، قديم : انه عجيب السكون، عجيب الروعة في هدوئه العموديّ المتوازن، وفي رباطة جأشه، كأنه ينبوع ماء دافق ، بحيث تجتمع فيه كل التفاصيل وتُوازَن ثم تُطلق من جديد .

كان سقراط يستنفر الحقيقيَّ في المثالي، والمثاليَّ في الحقيقي. والغريب ان هذه القوة تركت النحت الاغريقي قبل ان تدخل الفلسفة الاغريقية بزمن طويل . فمن شأن الفن ان ينحطّ، فيصبح إما مثاليةً لا غير، او واقعيةً لا غير . وعندما يُجعل الجمال مثالاً بحدّ ذاته ويُعزل عن زخم الحياة، يغدو من قبيل جمال المستحمّات، بل اكثر فراغاً وسخفاً . وهكذا نجد ان

الآلهة الاغريقية في الفترة الكلاسيكية المتأخرة لها من الرصعات والغمازات اكثر مما لها من الالوهية . وعلى العكس من ذلك ، عندما تصبح الواقعية الأمينة هي المقياس، فتُعزل عن الروح كما يعزل العبد عن الحرية، ليست النتيجة إلا عبودية المحاكاة الجوفاء. وهكـــذا استبدلت مدرسةُ تصوير الاشخاص الرومانيةُ الرصعاتِ والغمازات بالشامات والأخوال ، وجعلت الخُلُق الجهم مكان الإلهيّ في الانسان .

وحده الخيال – ذلك الشباب الابدي – يستطيع ان يجمع بين المثالي والحقيقي في قيادة عجلته . وهذا، في الفن كان ام في الفلسفة، هو انتصار الرؤيا الغنية بالخيال .

لم يكن هرقل، وهو افضل من ولد زفس من رجال، قوياً كالسنديانة فحسب، بل حكيماً عميق العاطفة ايضاً . فلما عهد اليه بسرقة تفاحات جزر الهسبريد، كان له من الفطنة ما جعله يغري أطلس بالقيام بالسرقة، واذ راح أطلس يقوم بها، رفع هرقل السماء مكانه . ومنذ ذلك الحين لم يحمل إنسان عبئاً ثقيلاً كهذا، الى ان جاء القديس كريستوفر .

وهرقل، بحمله الكواكب على رأسه، قد غنم تفاحات الخلود. ومما لا شك فيه هو ان حساً بالابدية – بل والخلود – كثيراً ما ينبع عن تأمـــل القوى التي لا حصر لعمرها : كالكواكب، والجبال، والمحيطات، والانسان .

وأطلس[6]، لفرحه باراحته من عبء السماء، تبرّع بحمل التفاحات الذهبية الى بلاد اليونان، على ان يقوم هرقل مقامه في اثناء ذلك. فوافق البطل بحيلة، قائلاً: «فقط خذ عني العبء ريثما اجد وسادة اضعها بين رأسي والسماء». فوافق أطلس على ذلك، واذا هرقل يذهب عنه وهو يصفر، ويلعب بالتفاحات بين يديه كالكرات. غير انها أعيدت بعد ذلك. فليس هناك من يأتي برؤيا ليبقيها في البيت.

إن تيجان هيكل بوسيدون في كورنثيا اشبه بالوسائد دُسّت بين الأعمدة وبين مثلّث الواجهة العليا، او بين هرقل وبين السماء. ومنذ بناء ذلك الهيكل حتى بناء «البارثنون» جعل الاغريق يقلّمون تيجانهم الدورية من خط مستدير ناعم الى خط متوتر قافز نحو الخارج، وقد استغرق ذلك وقتاً طويلاً لانهم كانوا صنّاعاً محافظين في الرخام، وما كان بوسعهم ان يتأكدوا الى اي مدى يجب ان يستمر التقليم. وعلى نفس الغرار نجد فرانك لويد رايت يدفع بعوارضه الخرسانية البارزة الى الخارج اكثر فاكثر على مرّ السنين. وفِكَر كفكرة العارضة البارزة والتاج الدوري لا تتبلور إلا ببطء وعن طريق المواد الملائمة. ومع ذلك، عندما يتكامل الشكل نهائياً يكاد يبدو انه مصنوع من غير ما مادة.

وهيكل «البارثنون» ليس رخاماً بقدر ما هو فكرة. انه يرينا مدى ما يستطيع العقل ان يكون حقاً، وحياً، ومتّزناً.

فهو لم يصغ وفق الميزان بل وفق الفكر الموزون . وهـــذا، بالمناسبة، ما يميّز ايضاً تمثال برانكوسي «عصفور في الفضاء» عن شفرة محرّك الطائرة .

ولكي يجعل الاغريق تيجانهم كالرؤوس المفكّرة وهي تـُقـْني عبء السموات التي فوقها، صنعوها اصغر وأشد توتراً من ذي قبل . فالفكر لا حجم له . والناس أميل الى الظن ان رؤوسهم اصغر مما هي . وكذلك ايديهم واقدامهم وبخاصة اعضاؤهم التناسلية تبدو لهم اصغر مما تبدو للآخرين . في حين ان الآخرين يرون هذه الاعضاء ذاتها اكبر مما هي فعلاً، لانها هي الاعضاء التي تفوق غيرها تعبيراً : انها تفصح عن صاحبها .

وفي سبيل القوة والتعبير نجد ان معظم النحت، ولا سيما البدائي منه ، يبالغ في الرأس، واليدين، والقدمين، والاعضاء التناسلية . فالمنحوتات الافريقية ، مثلاً ، برؤوسها الضخمة وعيونها الواسعة ، تمثل الارواح . والاعجاب بها كأشكال جامدة ليس بكاف . وهذا ايضاً ينطبق على منحوتات ابستاين. ورودان كذلك كان ينزع الى المبالغة في اعضاء الجسم المعبّرة . غير انه كان شديد التردد، وعندما أعجب تلاميذه بقدمي احد تماثيله، حطّم القدمين . فصاح احدهم : «ولكنهما اجمل ما فيه !» فأجاب رودان : «بالضبط !» وبيكاسو ايضاً، في فترته «الكلاسيكية»، اكـّد على الاعضاء المعبّرة ، مما هو

نقيض الكلاسيكية . اما الإغريق فكانوا يجعلونها اصغر من الواقع، كما تبدو ذاتياً لصاحبها .

والتيجان في « البارثنون » تجريدات ذاتية للرأس البشري . وهي ، عوضاً عن توسد العبء ، تُقنيه ، كالفكر . فالعمود هو الجسم ، شبيه بالشجرة وكذلك شبيه بالانسان ، وقد وقف راسخاً . وهو يرفع قوة الارض عن طريق التاج لتلتقي بمثلث الواجهة العليا ، حيث تقيم الآلهة ، كما يُنزل وزن المثلث عن طريق التاج الى الاساس الصخري .

رؤية أطلال « البارثنون » هي رؤية الفكر الاغريقي . وفي هذه الاطلال كفاية . فكأن الحجارة المفقودة لم تتلاشَ في الفضاء بل دخلت الوعي الانساني .

وكما كان زفس ذات يوم سيد جبل الاوليمب ، هذا تمثال له كلاسيكي برونزي مبكـّر يحتل الصدارة من متحف الآثار في اثينا اليوم . يقول البعض ان هذا الشخص العاري ، بالحجم الطبيعي، يمثل في الواقع بوسيدون * ، وانه كان يُشهر في الاصل رمحاً ثلاثية . كما ان التمثال قد عثر عليه في البحر . غير ان جلاله الرهيب يذكر المرء بأبي الآلهة تذكيراً عنيفاً . وفي خطوه ما هو

---

* إله البحر عند الاغريق ، ويمثل حاملاً رمحاً ثلاثية السنان .
(المترجم)

خفيف كالسحاب ، رقيق كالمطر الرقيق ، مندفع القوة كانهيار الجبل . وقدماه الضيقتان العاريتان تبـــدوان كالمتزلجتين على الارض . بل ان احداهما تكاد لا تمس الارض ، فبوسعه ان يستدير في لمح البصر .

وعضلات الفخذ وبطة الساق تتوتر بالحياة ، كما ان الحياة تنبض في التجويف الذي خلف كلتا ركبتيه ، وفي الخصيتين المشدودتين والذكر الاشبه برأس السهم . كان الاغريق يعتقدون ان مركز حياة الفرد لا يكمن في القلب او الرأس ، بل الكبد . لعل هذا يعلل المبالغة في العضلات التي تعلو الوركين الضيقين من جسم زفس . اما الجذع فيتنفس حياة : انما الروح هواء ، كان يقول الاغريق . والوجه الملحّى ساكن العاطفة ، يتوهج . واليد اليسرى ممتدة ، تصوّب ؛ ورؤوس اناملها المستدقة ترتعش في الهواء . اما اليمنى فقد ارتفعت الى الوراء ، تتوازن وقـــد تهيأت لقذف صاعقة خفية .

هنا اذن إله على صورة انسان . وهو يرينا روعة ما يمكن ان يكون . واذ يدور المشاهد حول التمثال فانه ينتصب بقامته ، ويزيد من عمق تنفسه ، سعيداً بوعي جسمه هو ، حتى ليكاد يشعر بالدم في عروقه . وعندما يمرّ امام تصويب تلك اليد اليسرى الممتدة ، تصيبه رعشة من الخوف . فبوسع الاله ان يقتل ، ولسوف يقتل ، دونما رأفة . فمن عالم آخر غير عالمنا يأتي الموت .

ثم تنقضي تلك اللحظة . غير انها لحظة لن تنسى ابداً ، كما لا تنسى اللحظات التي يدنو فيها الموت . وحـــين يدور المرء ، مهزوزاً ، الى جانب الاله ، فانه يستمد منـــه طمأنينة . فمن الافضل ان يكون المرء على الجانب الخيّر منه . ويتردد المرء بتواضع ، ثم – ولِمَ لا ؟ – يقف الوقفـة نفسها : خاطياً ، مصوباً ، والصاعقة تتوازن في يده المرتفعة . آه ! ان الانسان ايضاً يذيق الآخرين الموت ! ولكن لا ، ليس يرضينا هذا كل الرضى . لم يكن زفس مجرد إله يذيق الآخرين الموت . ما الذي كانت الصاعقة تأتي به ايضاً غير الموت ؟ النار ! الالهام ! ان زفس مستمر في ارسال النار الى العالم ، عن طريق الصاعقة . وهنود النافاجو الحمر يدعونها « الصاعقة الذكر »، اما « الصاعقة الانثى » لديهم فهي البرق الناعم العريض اللامـــع في الافق . فالصاعقة الذكر هي قذيفة زفس ، وهي احد اسباب الموت في بلاد النافاجو ، لا في بلاد اليونان . اما في بلاد اليونان ، فقد كانت علامة ومعجزة ، توقف الزمن ، وتنتهك « الارض الام » .

ولقد أتى زفس ذلك كله بالفعل . فهو عندما تغلب على ابيه الآكل لحوم البشر، « كرونوس » ، اوقف الزمن . وبمراودته بنات « الارض الام » بنهم لا ينتهي ، انتهكها . ان زفس لا يروق للاخلاقيين . ولذا فقد تضاءل في التفكير المتمدن الى ان غدا رمزاً للطاغية الصغير : بفجوره ، وجرائمه ، وعقله المظلم . بيد ان القدماء عبدوه اكثر من غيره ، وجلـّوا افعاله . لماذا ؟

كان اهل كريت يقولون ان زفس يولد ويموت ويدفن كل سنة في مغارة . فقال واحد من اهل كريت : « اهل كريت كذابون » . وواقع الامر ان « زفس » لقب كان ملوك كريت الكهنة يتخذونه لانفسهم، اذ يحكمون سنة واحدة، ثم يقدمون ضحية « للالهة العظمى » . وهذه « الالهة العظمى » في اشكالها الكثيرة قد شملت الدنيا كلها . فهي لاقوام النافاجو « المرأة العنكبوت » وللكلتيّين « ام الشجر » . لقـــد كانت للقبالا « الارض » و « الهواء » ، كما نرى ذلك مثلاً في ما ترتديه السيدة العذراء من ثوب احمر وعباءة زرقاء . وهي « طاو » في الصين ، و « الفهدة » لدى مكسيكيي العصر الحجري – فهدة نُقَطُ جلدها الغابات ، تطعم صغارها ثم تلتهمهم في النهاية .

وهكذا فان الناس كان من دأبهم دائماً ان ينشدوا حضن « الالهة العظمى » ، وهم يعلمون انها ستقتلهم . فالموت نوم ، نوم في حضنها . والجمال في دينها وشعائرها ، في كريت كما في غيرها ، كان في انها تهيىء السبيل للتوفيق بين الانسان وبين دورة الحياة . فقد كانوا يقولون ان « الالهة » تلدهم وتحبهم وتهلكهم ، ثم تبعثهم في اشكال جديدة . فهي تجد ذاتها المكان والزمان كلاهما ، تأتي لكل شيء بالحياة فالموت مرة بعد مرة ، الى الابد . الى ان جاء زفس – لا الكاهن الكريتي بل الاله الاغريقي زفس – وجرؤ على الضحك من الالهة وقلب شعائرها . وعندما فضّل ابناء زفس الاغريق صواعق برقه الباسلة على كل

ما تقدمه الالهة من راحة يائسة في دورة الفنـــاء الناعمة . وبتفضيلهم هذا قرروا ما نفضّله نحن ايضاً .

ان زفس، بايقافه الزمان وانتهاكه المكان، دلنا على طريقنا. لقد وجه الانسان نحو الخلود . فهو لا يُنزل الموت فحسب بل يهب الخلود كذلك . ففي تقليد المرء وقفة تمثال زفس في منحه الخلود قد يدرك ما الذي هو دائب على فعله باستمرار : ان فيه ، كوميض البرق ، إنارة لظلام الحياة الواعية .

ان المرء يعلم ولا يعلم ان ما يُفعل يتم فعله عن قصد من الفاعل، ولا يمكن نقضه . فيحسب المرء انه يستطيع ان يغمض عينه عن الحقيقة فتزول ، وان يزعم بأن ليس له في ما يفعل حيلة ، وان المسئولية لا تقع على عاتقه . فالطفل الرديء التربية يقول : «الله اعطاني انفاً مخرخراً » . ثم يأتي زفس بقذائفه الصاعقة . ويقول: كن شجاعاً، كما خلقتني شجاعاً . انا زفس قاهر المكان والزمان، وأبو الآلهة . انظر إليّ ! أنا أنت !

ما يفعله كل انسان ، في كل لحظة ، انما يفعله عن اختيار . قد يكون الاختيار قاسياً ، قد يكون اختياراً من بين الاهوال، او النِعَم . مهما يكن فانه اختياره ، ولا يمكن نقضه الى الابد . لقد تم الفعل ، وقد فعله هو . ان في ذلك لنشوة كبرى . انظر الى طفل وقد اوشك ان يلقي بلعبته من السرير : ما اشدّ ما يتّقد وجهه ! انه يتدرب على قطعيّة الفعل وكذلك زفس

وصاعقته . وكذلك نحن كلنا . اننا نعلم ان قدَرَنا كائن في كل لحظة ، ونعلم انه خالد ابدي ، ونعلم ما هو . فنحن منذ العصور الكلاسيكية الغابرة نعلم ما مصير الانسان . لقد علمناه في قلوبنا وقد تصرفنا بموجبه .

ان قدَر الانسان هو ان يكون حراً .

عندما كان بنفنوتو تشليني طفلاً رأى سمندراً يرقص في اللـُّهُب في موقد أبيه . وكان ذلك فألاً لمستقبل عظيم ، ولكي لا ينساه الصبي ، دنا منه أبوه وصفعه .

للتراب ثعبانه ودبّه . وللهواء طيوره المحلـّقة ، وللماء أسماكه التي تتألق . النار وحدها ، من عناصر الحياة الأربعة ، لا حيوان ينبض في قلبها . فكان لا بد من اختراع حيوان لها . تشليني ما رأى السمندر الا بعين الخيال، ولكنه رآه حقاً . وكل من يرى سمندراً حقاً فقد حباه الله بإيمان كإيمان الطفل، وهو الايمان الذي يوجد الفنان .

ان الايمان الذي يشعر به المرء حين يدخل مصعداً أشبه بالايمان في السحر . إنه ايمان بارد . وبدلاً من ان يؤدّي بنا من الدهشة الى الحكمة فانه يطرق السبيل الاسفل من الحِزْر الى المعرفة . هذا الايمان، الجوهري البليد، على احسنه، اوحى في قديم العصور بـ «الفنون السوداء»، وكذلك بـ «المعجزات العلمية» . الفن الخلاّق وحده خارج عن سلطانه .

اما الايمان الذي لا بد منه للفن الخلاّق فأشبه بايمان الطفل بالدُّمى . وهو ايمان ما اشدّ دفأه وحيويته ! يا للروح والحكمة والشخصية التي يضفيها الطفل على دمية يحبّها ! ومهما تكن الدمية عادية، دميمة، قذرة، بلا شعر، محطمة، شعثاء، فاقدة الاصباغ... فلا بأس . لقد كفّ الطفل عن النظر اليها كشيء فيزيائي . فهو إذ يحمل هذا الحطام الصغير بين ذراعيه، انما يراه بعين الخيال ملاكاً او رفيق روح . فاذا استطاع ان يُبقي على قوة إيمانه، فقد يكبر ليتخيّل، كميكلانجلو، صورة داود في كتلة من الرخام .

وما شأن الفن بالسمندر والدُّمى ؟ ان له شأناً بكل شيء . فأن يقصر المرء دراسة الفن على الفن وحده شبيه بفعل النعامة . فالمرء يختنق . بل قل يموت بالنسبة الى دنيا الخيال . كل شيء يتحوّل خيالاً ومن ثَمَّ فناً. ولذلك فان خير السبل الى فهم الفن هو المشاركة خيالياً في مصادره . فدراسة الفن يجب ان تكون

دراسة الحياة خيالياً . فما من احد نحت رائعة او رسمها إلا في ضوء الخيال . فالفنانون العظام كلهم رؤاة : ورؤية اعمالهم كرؤية الرؤى .

لم يرَ احد قبل رفائيل بطاح أمبريا كما رآها هو . ولم يرَ احد قبل غويا الشعب الاسباني كما ظلّ منذ ان رآه غويا . ولقد مرت الدهور على «جبل سان فكتوار» وهو في انتظار عبقرية سيزان، كما بقيت اشجار السرو حول مدينة آرل بانتظار فان غوخ . وهل رسم هؤلاء الرجال هذه الاشياء كما كانت بالفعل ؟ «أجل!» يقول المسافر ، رافعاً يديه . ولكن لا : فهو انما يرى ما رآه هؤلاء الافذاذ، وقد اندمج بما تخيّلوه . فهو، بعد ان علـّمته صورهم، يقف ويرنو، منتشياً، بعين الخيال .

كل صورة عظيمة ترينا شيئاً نُبصره بالعين مع شيء ندركه بالبصيرة : فهي تجمع بين البصر والبصيرة .

ان الفنان، بغير البصيرة الغنية بالخيال، انما يرسم سطوحاً . قد تكون صوره بارعة، سليمة من كل خطأ ، مشحونة باعنف العاطفة ؛ وقد تحظى بارفع المدح ، ولكنها تبقى رسماً سطحياً. وكذلك شأن الرجل الذي ينظر الى الرسم بدون الخيال : لن يرى الا سطوحاً — حتى ولو هو نظر الى الروائع . وكلما ازداد تأملاً بالسطح قلّ فهمه لما هو كامن وراءه .

حتى اقوى المخيّلات تعجز احياناً عن اختراق كنه الرائعة الفنية . فالصورة الشخصية العظيمة، مثلاً، لن تكشف عن نفسها إلا لإنسان يفهم رفاقه واترابه . وقد قال مارك توين إنه يتمتع، بوجه خاص، بلقاء اشخاص في الروايات « كان قد لقيها من قبل على نهر المسيسبي » .

ان صورة كصورة « فردريك دوق سكسوني » لتتسيانو الموجودة في البرادو، تبدو للطفل اشبه بالغول . وللتلميذ يبدو الدوق فارساً فظاً . غير ان البصيرة الخصبة الخيال، مقترنة بالتجربة الشخصية، ستخترق، كتتسيانو، تلك الصدفة السميكة من الدرع الاسود وكومة اللحم السمين المجرّح القابع فيها، الى الخفيّ الكامن، حيث احتُجزت روح باسلة حزينة .

ثمة درجة من الاستذكار الغني بالخيال تصبح الادلة المادية عندها غير ذات بال . فصور فلاسكويذ لاقزام البلاط في مدريد، أو شخوص غويا الحُلُمية من « بيت الاطرش » ، تقوم خارج التجربة الفيزيائية العامّة ، ومع هذا فانها تبدو مألوفة بشكل عجيب . فهي أشبه بارواح فاقدة الاجساد لأناس عرفهم المرء وخذلهم . إن فناً كهذا ليبدو قريباً من السحر – ولكنه ليس سحراً .

يمكن استقصاء العبقرية إلى حـــد ما، مما يـُعينها في النمو

والانتشار بين أناس آخرين . فالعبقري لا يلبس طاقية الساحر مطلقاً، وإن يلبسْها أحياناً الفنان الصغير .

بعيداً، عند حفافي الافق، يتحول لون البحر المتوسط الى ارجوان صُورْيّ – وارجوان مدينة صور هو اللون الذي كان الملوك والاباطرة القدامى يستأثرون به لاثوابهم . فعلى هذا النحو حاول اسياد الارض ان يوجدوا هوة بينهم وبين الناس الآخرين. أما الآن فلا ينشد السيادة إلا بعض صغار الفنانين . وبتباهيهم وادعائهم ، يفقد الفن بريقه . فهناك ، مثلاً ، خرافة يتشبّث بها بعض الفنانين فرحين ، فحواها ان الفنانين يرون ما لا يراه الآخرون . ومن هنا يأتي خطأ آخر وهو أن رؤية الرسام الخاصة قد تتمنّع على فهم الاناس العاديين كلهم ، ومع هذا تبقى خالدة بحد ذاتها .

منذ بضعة أعوام أوقف رجلٌ، صاحي الذهن يبحث عن الحقائق الواقعية ، أحد أمراء معسكر التجريد التعبيريّ وقال له : « عندما انظر إلى البحر أرى أنه بليل وأخضر . ما الذي تراه انت ؟ » وأجاب الرسام دون ان يبتسم « أرى جزيئات ذرّية » . وقد كذب ، بالطبع .

غير ان الباحث عن الحقائق كان مخطئاً أيضاً . فلا أحد « يرى » أن البحر بليل . فالمرء عندما ينظر إليه ، إنما يتخيله كذلك .

منذ مدة جاءت صورة تجريدية تدعى « البحر » أمام لجنة المشتريات في احد المتاحف . فزمجر الرئيس : « لديّ يخت منذ ستين سنة ، ولم أرَ البحر قط يبدو كذلك ! »

المشكلة قديمة . وقد تذمّر احد النقاد الانجليز قائلاً إنه لم يرَ في يوم ما غروباً شبيهاً بمشاهد الغروب التي رسمها « ويسْلَر » . فأجاب العم الأكبر للفن الحديث : « صحيح ؟ أما تتمنى لو أنت شاهدت غروباً كذاك ؟ »

فيزيائياً، يرى الواحد منا كما يرى الآخر . والعيون الجسدية لا يمكن تدريبها، وإن تكن النظارات مفيدة . غير ان عين الخيال يمكن تدريبها . وهذه العين تتمّم العيون الجسدية في عظماء الناس، بل قد تطغى عليها احياناً . رب قائل يقول إن ذلك نوع من « الرجم بالغيب »، ولكننا في غنى عن جعل الامر في مثل هذا الغموض . ان المنجّم الذي يزعم انه يستطيع ان ينظر خلال هجير الظهيرة الازرق ليرى النجوم التي وراءه، يكذب . إلا ان الفلكيّ، بنظرة منه الى ساعته، يستطيع ان يتصور مواقعها بالضبط من حيث يقف . « فالرجم بالغيب » هو خيال مدرّب — خيالٌ قَوْلبتْه الحقائق الخفية .

إن الخيال، وهو اعمّ المقدِرات وأشدها انسانية، هو ايضاً مقـــدرة الفنان الخاصة . هذا دون غيره هو السبب في العمق والتنويع العجيبين اللذين تتصف بهما طرق الفنانين في النظر الى

الاشياء . وفضلاً عن ذلك، فان العيون الجسدية وعين الخيال لا تعمل إلاّ معاً في الفنان، والواحدة لا تستثني الاخرى .

بعض الفنانين يدربون انفسهم على رؤية الطبيعة نفسها كعمل فني . وهذا موريس ستيرن، بعد ان شاخ وخلّف وراءه عمراً من رسم الصور الامينة التفاصيل، جرّب هذا الامر فوُلد من جديد كفنان خلاّق . وقد حدث ذلك له كما يلي : كان ذات يوم جالساً يستريح، وهو ينقه، امام بيته في « كيب كود » . وكان ينظر الى بعيد، عبر المحيط الاطلسي بمياهه الخضراء البيضاء والريح تلفعها، واذا نورس يحطّ من علٍ فيراه. ففكر ستيرن : « هذا الابله ! سيلطخ جناحيه بالأصباغ ! »

ان افضل لوحات ستيرن ينبع من هذه التجربة . هذه اللوحات تعطي الجانب الآخر منها . فهو حين جعل في النهاية يختبر الطبيعة كأنها صورة مرسومة، فان المشاهد يختبر صوره الاخيرة وكأنها طبيعة . وقد يكون النورس بالطبع اقل عناصرها إقناعاً لنا . أما البقية، فإنها كلها تبدو كأنها تنحلّ في اتجاهنا، في هبّات من عواصف الصيف المنطلقة من مياه البحر المالحة .

الرسم بالزيت يجعل الاشكال تنحلّ على هواه، او هو أميل الى فعل ذلك : إنه يذيبها الواناً . أما الرسم التخطيطي فيحاول تحديد الاشكال، ويعطي الاشكال جوهراً وحوافّ . فلكي

يرى المرء الاشكال بوضوح ، فانه يعيّن خطوطها العريضة — سواء على الورق ام في الذهن . ولذلك فان ميكلانجلو ، وهو الرجل العميق الثقافة ، دعا الرسم التخطيطي اساس المعرفة كلها، مهما كانت .

يكاد يكون من الإجرام أن نحرم الاطفال من هذا الأساس . يجب علينا ان نعلمهم الرسم بالخط . ليس ذلك فحسب ، بل أن نعلمهم بالرسوم التخطيطية ، وبذا نغذّي فيهم عين الخيال . ولكن علينا الاّ ندخل في هذه التغذية عدداً كبيراً من كتب الصور الكرتونية، ولا سيما الصور التي تعتمد اسلوب ولت دزني: فهي تصهر صلابةَ الصخور ، وجذرية النباتات ، وحيوانيةَ الحيوانات ، بل حيويةَ الطبيعة كلها ، إلى ما يشبه الحلوى الطريّة الرخوة . كما اننا يجب الا نعطي مكاناً اكبر مما ينبغي للتخطيط « الواقعي » الذي هو من قبيل رسوم نورمَنْ روكويل* . فالاطفال الناشئون يتعطشون الى رسوم تُظهر ما تراه عيونهم وكذلك ما تراه اذهانهم — كليهما معاً ، كما في الطبيعة . وهو الرسم الصحيح . ولحسن الحظ انه ما يزال هناك بضعة كتب ، هي على قلـّتها ، مصوّرة للأطفال على النحو الصحيح .

تصوّرْ صورةً دقيقة الواقعية رسمت توضيحاً لقصة البارون

---

* رسام امريكي اشتهر برسم غلافات مجلة « ساتردي ايفننج بوست » . (المترجم)

مُنْشاوزِن عن جواد يطفر جانباً من خلال نوافذ احدى العربات : هل باستطاعتها ان تقنع احداً ؟ إلاّ ان غوستاف دوريه تمكن من إضافة الإقناع الى فتنة قصة منشاوزن . ان تخطيطه يجعل الحصان دون وعي منا يستطيل ويستهفّ ويرفع أرجله مستقيمة بحيث يمرق من خلال نوافذ العربة مروق السهم، وكأنه امر طبيعي .

لقد كان دوريه نسيج وحده في فرنسا . وفي انجلترا ظهر خمسة او ستة رسامين من طرازه وعياره . فالرسامون كروكشانك، وتنييل، وشبرد، وثاكري، ولير (وكلا الاخيرين كاتب ايضاً)، كانوا جميعاً حاذقين لا في الواقعية بل في الادراك . لقد كانوا «أدبيّين»، لا حَرْفيين، يصنعون الرؤى من الكلمات. وكانت المشكلة في جعل رؤاهم تبدو « واقعية »، اي حقيقية قدر المستطاع، مشكلة ثانوية ابداً وبسيطة نسبياً .

و « بوه »* الذي يرسمه ا. ه. شبرد حقيقي، لا واقعي . ايستطيع احد ان يتصور « بوه » مرسوماً بريشة غير ريشته ؟ إنه يعيش برسوم شبرد ومن خلالها . هل من المبالغة ان نقول إنّ هذه الرسوم ستبقى بعد ان تُنسى اشجارُ شَوْكِ غراهام سذرلاند وكرادلة فرنسيس باكون ؟

---

* اسم كلب في قصة للاطفال مشهورة، بعنوان «ونِي ذي بوه»، كتبها الاديب الانجليزي ا. ا. ميلن . (المترجم)

هذا تنييل حتى اليوم لا تبدو عليه اية علامات الزوال. فالرسوم اللاحقة التي رسمت لكتابي لويس كارول* ليست الا صوراً. أما رسومه فتظلّ هي الحقيقة. لقد استطاع ان يعيّن الى الابد حتى شخصيةً «حسائيةً» اسمها «السلحفاة الزائفة»**، وعندما اعترف لكارول بانه عاجز عن «رؤية» زنبور في قبعة – وهو احدى الشخصيات الاصلية في كتاب «من خلال المرآة» – لم يتردد المؤلف في حذفه من القصة.

كان تنييل عظيماً: وقد خدم العالم خدمة كبيرة. فماذا نقول اذن في ارباب التخطيط العباقرة الذين لا يوضّحون الكتب بل الحياة نفسها على نحو انصع وأنقى – امثال وليم بليك، ودُورَر الذي كانت له روحٌ تشعّ كالماس؟

كان دورر قبل ان يضع القلم على الورق يرى رسومه جليّة. إن فيها ما في المعادلات الرياضية من حقيقة واقتصاد وتوازن. وهي ايضاً تضجّ بالمشاعر. فهو لم يكن يضع لرؤاه مجرّد تخطيط جامد، بل كان يشجع يده على مراقصتها وتنميقها. والواقع ان رقص يده من الجمال بحيث تختفي يده. ومهما حاول المرء ان

---

* «مغامرات اليس في عالم العجائب»، و«من خلال المرآة».
(المترجم)

** اسم نوع من الحساء في انجلترا. (المترجم)

يلاحق الالتواءات والثنيات والسقطات والقفزات والتجمعات التي تصنعها خطوط دورر، فانه يرى، عوضاً عنها، رؤيا. وهنا تكمن عبقريته.

ان الرسم قبل التصوّر رقصةٌ في الظلام. والتصور بجلاء تصوّرِ دورر وقوته يُدخل النور الى العالم. لقد كان يرسم بنوره هو. ولكي نحسّ المعجزة ما علينا الا ان نحاول ان نُسقط عن طريق الخيال رسماً اصيلاً كأحد رسوم دورر على صفحة بيضاء.

كان من عادة دورر، تواضعاً وتوفيراً، ان يرسم تخطيطاته على كلا جانبي الورق. غير انه مرة ابدى ملاحظة في ما يشبه الدهشة بان تخطيطاً له يستغرق عشر دقائق يحمل من قوة الاقناع ما يحمله كفاح عشر سنين لانسان آخر.

ولقد رسم دورر كل شيء، من الشمس الى «نُتفة حشيش». فالكونية هي التي تميّز العبقرية عن الموهبة. وكذلك، قوة التخيّل الهائلة. وكالوهم Fantasy للتخيّل الحقيقي، هكذا التزيين للروائع. ان الوهم والتزيين يتلاعبان على حفافي الاشياء. اما الخيال فيغوص الى الدواخل، بحثاً عن الجوهر.

لماذا تبدو الاجسام البعيدة صغيرة؟ لانها بعيدة. فالحواسّ الجسدية تغربل الحقيقة لتجعل منها اشكالاً لها صلة بالجسد الذي

يشغله القريب . وهكذا، فان الجسد يُعلم الذهن ويحرّره، فيجول الذهن على هواه . فالذهن، مثلاً، يدرك ان اشجار الحور النائية، التي لا يزيد ارتفاعها عن البوصة وقد امتدت على طول ذلك الجدول القصيّ، هي في الواقع باسقة ُ وظليلة. فكأنه يتجه اليها ليستوثق الامر.

اذا أغمض الانسان عينيه ووقف على قدم واحدة، خُيِّل اليه انه يتحرك ، لان الذهن يمشي على حبل في الفضاء . وعلى التلعة الشاهقة يتشبّث المرء بالصخر، لئلا يُتـْبـع نظرته بنفسه وهي تهوي الى الاعماق . وربّ دربٍ من ضوء القمر على الماء يوهم الرائي بانه من الصلابة بحيث يستطيع المشي عليه، كالتبر العائم . بعض السبب في ذلك هو أثر المنظور فينا : فالذهن يمشي واثقاً لأن طريقه سويّ واضح .

وهذا يصدق على الصور كما يصدق على الطبيعة . ذهن المرء يدخل كلتيهما، ككائن خفيّ ولكنه حقيقي . وواقع الامر ان قدرة الصور على خلق الفضاء المكاني تعود الى ان الصور تُري العين شيئاً اول الامر ثم تدعو الذهن الى الدخول . فالمرء مُقحَم فيها كما في الطبيعة .

وقدرة الصور على خلق الفضاء المكاني بالغة، حتى ان الرسم البياني فيـــه شيء منها . تصور ثلاثة خطوط مستقيمة رسمت

لتدل على طريق يمتد الى الافق . فإما ان يرى المشاهد الشكل وحده او انه يمشي في ذلك الطريق نحو الافق .

وصدق الرسم البياني يتضاعف في صورة لسيزان، مثلاً . ولذا ، فمن الخطأ ان تُعتبر الصور اشياء جامدة ، ساكنة . فاذا تذكرنا قدرتها على خلق الفضاء ادركنا انها قوى دينامية . إن الروائع اشبه بقطارات هائلة وقفت في المحطة، او طائرات جعلت محركاتها تدور، مهيّأةً لحملنا على ظهرها. او أنها مولّدات كهربائية، تهمهم ناعماً، وتنبض، وتولّد تيّاراتها .

ثمة اسطورة صينية تقول إن رساماً فتح باباً صغيراً في صورته الجدارية، ودخل منه، ثم اغلق الباب خلفه . ومنذ ذلك الوقت لا الباب وُجد، ولا رأى الرسامَ احد .

الفن الصيني يُحيي الفضاء على نحو إيقاعي، سحابيّ، متلوٍّ والدخول اليه مع الخيال الوثاب كالدخول الى ساحة رقص في ضوء القمر . اما مناظر سيزان الطبيعية ففسيحة، مهما يكن حجمها الفعلي، ساكنة كالظهيرة، غزيرة الأوجه، طافحة بشمس البحر الابيض المتوسط . بوسع الانسان ان يعيش فيها دائماً . بل ان المرء ليشعر انه قد ينعطف مع الطريق في صورة لسيزان ويختفي عن العين ، ومع ذلك يبقى هناك ، بعيداً ، في داخل الصورة .

إن الخيال على أروعه يلعب بين الذات والموضوع . وهـــو يساهم في الذهن – ومن طبعه ان يجرّد – ويساهم كذلك في المواضيع – وهي مجسّدة . ولذا فإن الاعمال العظيمة التي تتسم بخصب الخيال قد تكون حرة، مجردة، وموضوعية رغم ذلك – اي انها دائماً من نوع خاص .

قد تـُستمدّ التعميات من الفن، ولا يصدق العكس ابداً . فكما ان المجرم يمقت القوانين والفيلسوف يمقت التناقض، هكذا الفنان الحق يمقت التعميات كلها . رسام البطاقات البريدية او فتيات التقاويم، كثير التعميم، ولكنه ليس فناناً . وليس بفنان ايضاً رسام صور الطبيعة الصامتة التي تعلـّق في غرف الطعام . فالفواكه بحد ذاتها لا توجد عملاً فنياً . ولذلك كان سيزان يرسم تفاحات حقيقية، معينـــة، لا نماذج ورموزاً، حتى ولا « اشكالاً بحتة » . ومع ذلك، فقد كان صانعاً للاشكال اكثر من اي شيء آخر : نحاتاً ينحت الهواء . الواقع، ذلك هو المحك لدى سيزان .

ورغم ذلك، فان الفنان الذي اقتدى به، هو « بوسان » . كان بوسان مولعاً بتنظيم الاشكال، ولا سيما اشكال التلال، والاشجار، والاعمدة، والغيوم، ووديان الانهار، الى ان تتلاحم وتتوازن أتم التوازن في الفضاء . لم يكن همه يوماً ان يقلـّد الشيء الحقيقي تقليداً دقيقاً : حسبه منه ما يوهم المشاهد به .

فقــــد كان من رسامي المرسم، لا من الذين يرسمون في العراء . ومناظره الطبيعية اشبه بمشاهد مسرحية اتخذت فيها شخوص كلاسيكية اوضاعاً معينة : كما في « ديانا واكتيون » وأمثالها . الشخوص لا توحي إلا بالنزر القليل من الإقناع، غير ان المشاهد المحيطة بها رائعة . فلوحات بوسان، كتنظيمات للاشكال في الفضاء لا غير، تستحث الخيال على ان يسير، ويطير، ويسبح، ويداعب . هذه هي الصفة التي أولع بها سيزان . لقد وجد ان العنصر التوضيحي يمكن إزاحتـــه من الصورة دونما خسارة، وادخال نور الشمس . وبذلك رفع المسرح من الصورة .

ومن اصدقائه الانطباعيين تعلم سيزان الحقيقة الواحـــدة الضرورية لتكميل بوسان . تلك كانت ان الايهام بالواقع يمكن إمداده بقوة عندما يتحمّل الرسام مشقة الرسم في البقعة نفسها التي يريد تصويرها . وعندئذ يلبس الجمال المجرّد لبوسه الطبيعي. هذا ما قصد اليه سيزان حين قال إن طموحه هو « أن أعيد رسم صور بوسان من الطبيعة » . وسيزان فاق الانطباعيين كلهم في رؤية الاشكال التي هي في داخل اللـّبوس . فلم تكن بـــه حاجة الى اختراعها، كبوسان، لانها كانت هناك امامه . لقد راح خياله يركض ويتوغل بين الاشياء الحقيقية .

ليست ثمة « اشكال بحتة » . ما من شيء تراه العين إلا وله مغزى . والرؤية الفيزيائية تتطلب الذهن كما تتطلب العين : الذات

والموضوع معاً. وهي فضلاً عن ذلك، تتطلب شيئاً من الانفصال، البعد . ففتيات بيكاسو الثلاثيات العيون قد يمثّلن عشيقة تُرى من قريب جداً، ولكنّ ثمة شيئاً من البعد حتى هنا . فالجسم الذي يوضع لصق محجر العين لا يُرى ابداً .

ان صورة المرئيّ لا بد لها من ان تقفز عبر فراغ لتبلغ العين. والرؤية كذلك تقفز، في الاتجاه المعاكس . فالعين ليست جهازاً رخيصاً سلبياً للاستقبال : بل هي اداة تشكيل . البصر قـــوة تُسقَط الى الخارج من مركز الانسان . واذا لم تبدُ لنا كذلك، فما علينا إلا ان نسأل رجلاً ضريراً — او ان نغمض عيوننا . هل الرغبة في فتحها تشبه الرغبة في ادخال النور ؟ اليست تشبه، اكثر من ذلك، الرغبة في الخروج الى العراء ؟ إن الذهن، عن طريق البصر، يخرج الى العراء .

اذا ركّز المرء عينيه على رجل غافل عنه وعلى بعد منه، يستطيع في الاغلب ان يجعله يستدير ليلتقي بعينيه . وهذا في الواقع يكاد ينطبق على جميع الناس فيما عدا النُّدُل في المطاعم — فقد اصبحت لديهم مناعة ضد ذلك، لقد جاء البعض بتفاسير غريبة لهذه الظاهرة اليومية، غير ان تفسيرها البيّن هو ان البصر قوة فاعلة، لا قوة منفعلة وحسب. فالرجل الذي تركّزت العينان عليه انما يشعر إسقاط المحدّق فيه .

فاذا صحّ هذا على الرؤية الفيزيائية، فما اكثر ما يصحّ على

عين الخيال ! ان الخيال يقفز ويسيل ويتشكل وفق هواه على متن الفراغ الفاصل بين الرائي والمرئي . فهـــذا العالم الواقع بين عالمين، بين الذات والموضوع، هو منطقة الخيال الطبيعية . وهو ايضاً العالم الذي يهيم فيه الفنانون العباقرة على وجوههم ، على صهوات تنّينات الهواء القـُزَحية .

والى هذا كله، فان طريقة هؤلاء الاساطين لا يشوبها السحر. إن عين الخيال فيهم قد أنمت قوتها الطبيعية الى حد لا يُصدَّق ؛ وهذا كل ما هناك . وكل انسان له عين خيال يبدأ بها، ويكاد كل واحد يستطيع إنماءها اكثر فاكثر – وبخاصة عن طريق الفن .

قال رودان : « عندما تمشط امرأة شعرها، فانهـــا تقلّد حركات النجوم » .

تلك هي الرؤية الخلاّقة .

خرائط جديدة لكنز قديم

كل من يشتهي التنقيب في أصقاع الفن الخفية يجد خرائط كثيرة ميسّرة . غير أن السؤال الذي لا بد منه، كما في خرائط الكنوز كلها، هو : هل هي حقاً مفيدة ؟

تقسّم الخرائط الدالّة على الفن بموجب تصانيف معينة للبصر . فخرائط الخبراء، مثلاً، مبنية على البصر الدارس المحقّق . وخرائط النقاد تبنى على الاحكام – اي البصر الناقد . وخرائط الماديين تبنى فقط على ما تستطيع العين الفيزيائية رؤيته . وخرائط الجماليين تبنى على ضرب من البصر النظريّ الوئيد . وكلها مفيدة . إلا ان الطريق الافضل الى كنز الفن هي الرؤية الشخصية المقرونة بالخيال . ولهذه الرؤية لا بد من خرائط جديدة .

ان الطبيب الخبير ، الاخصائي بالمرارة ، يستطيع ان يقرر من نظرة واحدة اذا كان المريض بحاجة الى عملية او الى ارساله الى زميل له اخصّائي في امراض القلب او القـُرَح المعديّة. واذا ازعج نفسه بأخذ صورة شعاعية ، فما ذلك في الاغلب إلا من قبيل الشكليات . وكذلك الباحث عن لاعب ماهر في « البيسبول » ، يعلم اذا كان احد الطلاب الذين يراهم يلعبون يمكن جعله يوماً عضواً في اعظم فريق لهذه اللعبة ام لا . وهو لا يتقاضى راتباً لكي يخمّن ويحزر : انه يعلم . وفي حقل الفن ايضاً يكثر هذا الضرب من العلم « الخبير » . فهذا يتحقق من قطع برونزية قديمة بنظرة واحدة ، وذاك بوسعه ان يميّز خزف « كري » (Cree) عن خزف « تلينغيت » (Tlingit) ، وثالث يجد ادلـّة على أيدٍ غريبة اشتركت في رسم كل صورة لجورجوني ، ورابع يعيّن تاريخ طبق من صنع بلدة « درسدن » بدقة عجيبة . كيف يفعلون ذلك ؟

الحيلة في الامر هي ان يتعلم المرء كل الحقائق الميسرة عن فرع من فروع الفن ، وأن يخزن امثلته المعروفة كصور في الذهن . ثم يمتحن بعض الاعمال الاشكالية عن طريق هذه الحقائق والامثلة . وذلك اشبه بمقارنة بصمات الاصابع ويضاهيها سرعة . والسرعة ، في الواقع ، تميّز الخبير عن غيره في الحِرَف كلها . فالجهد قد أتى سابقاً ، في اثناء التعلـّم . ولئن يبدُ تطبيق هذه

المعرفة آنيّاً أشبه بالسحر ، فانه في الواقع طبيعة ثانية يتصف بها الخبير .

ومع ذلك، فان إبداء الرأي في عمل فني من قبل احد الناس يُسري القشعريرة والحمّى في الرأس المحشو بالمعرفة . فاذا ما رام خبير الفن نشر مكتشفاته ، فانه يأخذ بالتردّد بقدر ما كان متحمساً من قبل . غلطة واحدة منه قد تقضي على سمعته ، وهو يعلم ان زملاءه سيتناولونه بغير ما رحمة ، رغم دماثتهم . وهذا هو السبب في ان الكثير من التحقيقات الدراسية في الفن تبدو حرة جريئة للقائمين بها ، وثقيلة متخشبة لغيرهم .

على عملاء الفنون احياناً ان يكونوا خبراء في عشرة فروع من الفن او اكثر . كما ان عملهم يقتضي القرارات السريعة والربح السريع . غير أنهم كثيراً ما يكونون محافظين ايضاً .

تصوّر ذواقة في الخمور ، مليونيراً بالطبع ، يحاول ان يفرز انواع الخمر بالذوق فقط ، دون مساعدة احد الخبراء . قد يقضي حياته سكران وهو لم يتخطّ البداية بعد . فالخمر ، حالما يتمتع بها شاربها ، تمضي الى الابد . أمـــا الفن فيبقى ، وهو بنفسه يصحّح اخطاء العارفين . وهذا يستغرق زمناً ، قد يقارب مئة سنة . ولكن من الواضح ان باستطاعة المرء ان يثق في الاحكام التي أثبتها الزمن على اشهر اعمال الاساطـــين القدامى . فمن السخف ، مثلاً ، ازدراء « الموناليزا » .

إلا انه سر مفضوح ان الكثير من المتاحف ، حتى العظيم منها ، يعرض أعمالاً رديئة ، وأحياناً أعمالاً مزيفة ، على انها روائع . وينجم بعض هـــذا عن الخطأ المخلص ، وبعضه عن الاعتزاز المحلـّي . وهو مؤذٍ جداً للطلاب ، الذين يتصورون أنهم رأوا فناناً كبيراً ، فاكتشفوا رداءته ورفضوه ، بعد ان تفحصوا مجرّد تقليد لعمله .

من المفيد ان يُعنى المرء بمـــا يقوله العارفون ، وأن يستمر بالتساؤل – لا بالتشكك بالضبط ، انما بالتساؤل .

كان مرة في سان فرانسسكو تاجر اعمى يتعاطى المنحوتات في نوع من الحجر الصيني الكريم ، فيبيـع ويشتري اندر القطع باللمس فقط . وعلى هـــذا النحو ، قد نجد ان اشهر الخبراء ، وألمعهم ، وأوثقهم ، "عُمْيٌ" إزاء الفن نفسه . ليس للفن وطن او سعر محدّد : إنما الفن حـَدَث – حدث في قلوب واذهان الذين يرون فعلاً ما هم ينظرون إليه . ولا شأن للخبير بهذا . بل انه لا يستطيـع ان يسمح لنفسه بأن ينفعل بما يرى . فالعاطفة تحجب عنه اهتمامه الحقيقي : الاسلوب الذي يمكن ان يُصنـّف . إنه لا يرى البذرة ، بل القشرة . ولا داعي للتذمر من ذلك . فالخبير يحفظ الفن منظـّماً ، على وجه مـــا ، ويحرس ابوابه وانواعه وطبقاته ، ويُطلع الناس على هذه الامور جميعاً . فاذا ما طلب احد اليه ان يُعلمه ببعض الحقائق ، فانه يرضي الطالب بشكل هائل .

لا يذهب المرء الى اخصائي بالمرارة ليكتشف معنى الوجود، ولا الى اخصائي بالنسائيات ليتعلم عن الحب . لا يطلب احد الى محاسب قانوني ان يحكم على مستقبله في العمل، ولا يجوز لاحد ان يسأل خبير الفن عن مسائل الروح، إلا اللهمّ بعد ساعات الدوام .

أهم ما يقدمه لنا خبير الفن هو توفير الوقت على الهاوي، المحب . فهو إذ يمهّد سبيل البحث، يوفّر للمرء وقتاً للمتعة . وهذا يعني الكثير، لان المتعة تستغرق وقتاً – في الفن كما في الادب او الموسيقى .

ان الروائع هي الزهور في حقل الفن – وهي تختلف عن سواها بقدر ما تختلف الزهور عن الاعشاب – والمرء يدرك نقطة لن يهتمّ عندها إلا بها . وجمالها يتفتح رويداً رويداً كالزهور، وهذا افضل ما في تجربة الفن .

في المتاحف يجد المرء احياناً اناساً جالسين بهدوء امام لوحات الصور . ويتناخز جمهور المتفرجين مارين بهم، ناظرين اليهم نظرات الاستهجان والريبة . لا شك في ان هؤلاء الناس قد جلسوا ليريحوا اقدامهم، او لعلهم قد تريّثوا ليفهموا شيئاً ما .

ما من احد إلاّ وعرف تلك الخيبة التي تنتابه حين يقترب من رائعة معروفة فيجدها فراغاً، صفراً من المعنى كحائط

مبيّض . فاذا حدث ذلك للمرء، فخير له ان يتريث . لقد جعل الفنان ابواباً في ذلك الحائط ستنفتح من تلقاء نفسها إذا تريث المرء . والناس المختلفون، بالطبع، يعبرون من ابواب مختلفة . إنهم يخطون الى داخل الصورة، فيتلفتون حولهم، ببطء .

مثلاً، في صورة برويغل المسماة « رقصة قروية »، قد يكون الباب هو العشّاق، او الصليب الملقى على الارض، او القِدْر المكسور، او الرجل العصفوري الذي يغنّي بمصاحبة عازف ناي القربة . وكيفما ندخل الى الصورة، فاننا ندخل الى زمان ومكان هما من خلق الانسان . فاذا دخلنا عن طريق المغنّي، جعلنا نسمع اغنيته الجديدة خافتاً — موسيقى صوته اولاً ثم ناي القربة . اننا لنحسّ بالموسيقى تُسفّ وتحلّق كالعصافير حول رؤوس المكفوفين . وأقدامنا تحسّ خبط اقدام الراقصين على الارض .

مضيعةٌ للوقت ان ينظر المرء بسرعة الى سطوح الصور . الاوساخ تحجب البرنيق (الورنيش) والبرنيق يحجب الترجيج والترجيج يحجب الرسم، والرسم يحجب القماشة، والقماشة تحجب الحائط : وهذا كل ما هنالك . ولكن، لو ان المرء يغوص وئيداً الى اعماق اية رائعة من الروائع، وينجرف في الصورة على تيارات الخيال، لرأى ظلامها يتقد نوراً من الداخل . فاذا ادركنا ذلك، فلعلنا نقلل من «الترميم العلمي» للصور – الذي يتم بقشطها وشطفها .

هذه النزعة السائدة اليوم تدعو الى الاستطراد . لقد جاء زمان كان فيه من عادة رئيس الخدم ان يعيد طلاء صور اسلاف الاسرة بالبرنيق كل ربيع، مما جعلها تنأى عن الحاضر سنةً بعد سنة، كأنها تغور على رسلها في بركة داكنة من برك الغابات . اما اليوم فان ثمّة لوحاتٍ هامةً تُسلَّم لرجال يرتدون الصدريات البيضاء ويمسكون بالمباضع والمحاليل الكيماوية . وهؤلاء الرجال يعتقدون ان كل شيء في الصورة يجب ان يكون جليّاً واضحاً، اذا امكن . فاذا كان فيها خدٌّ ناعم له حافة، ارادوا ان يروا تلك الحافة حادة كالسكين . واذا كان في الصندوق المرسوم خمسون رأس مسمار، ارادوا ان يروا الخمسين كلها . وهكذا يروحون ينزعون التزجيجات السطحية، واللمسات والطلاءات الشفافة الاخيرة التي يستخدمها الرسام في أداء الجوّ، ويعيدون في النهاية، في نشوة من الظفر، صورةً باصباغها السفلى : وهي الدراسة التفصيلية، الدقيقة، الصلبة، التي بدأ بها الرسام لوحته !

لا احسب احداً من الاساطين قد نجا من هذا التعدّي، بيد ان رامبراندت، فيما يبدو، قاسى اكثر منهم جميعاً، في كلتا القارتين الامريكية والاوروبية . فلوحته المشهورة « خفارة الليل » في أمستردام، هي الآن « خفارة النهار » ! والكثير مما كان خفياً في هذه الصورة قد انكشف الآن، كما بضوء مسرحي ساطع . والافتراض هو ان رمبراندت ما كان ليلقي ظلاً حاجباً او معتماً على اي تفصيل تعب سابقاً في رسمه . ولكن هل هذا

صحيح ؟ لم يكن رمبراندت رجلاً كسولاً قط، ولم يرسم يوماً تباهياً وحباً في الظهور . لقد كان يعشق الجوّ : فلماذا لا يرضى اذن بتضحية جزء من اتعابه من اجل الجو ؟

ووراء مسألة الجو ثمة مسألة اخرى اشد توكيداً . لقد كان رمبراندت، كغيره من اساطين الفن، يرسم لا للعين الجسدية فحسب، بل لعين الخيال ايضاً . ولكي ييسر بلوغ عين الخيال كان احياناً يتقصد ان يثبّط العيون الجسدية ويحيّرها . إلاّ انه لا يُترك في لوحاته المنظّفة تنظيفاً علمياً شيء للخيال – وهذا معناه انه لا يُترك من الصورة شيء كثير .

يجب ألاّ يتعدى تنظيف الصور ما يمكن فعله برغيف من الخبز الابيض الطازج، بعد ان ترفع عنه قشرته، فهــو ألطف وأرأف ممحاة .

لئن كان المرممون العلميون لعنة على الصور، فإن الجماليين قد يكونون لعنة على الفنانين انفسهم .

وسواء اعتبرنا الجماليات علماً ام لا ، فانها تمارس الموضوعية الرصينة التي يتصف بها البحث العلمي . فهي تعزل اعمال الفن كما في مختبر، بغية تحليلها . وهكذا تنزع الى تجاهل الفنان كإنسان . او قــل ان الجماليين – وكلهم ضيف كريم شاحب الوجه في الوليمة – يعدّون الفنان أشبه بساقٍ يدور عليهم، خادم شبحيّ

لا تصله بالخمر التي يقدّمها صلة حقيقية . وهذا يبسط عليهم الامر – فهم يتناولون الكأس دون ان ينظروا الى الخادم .

صحيح ان المرء لا يمتنّ لكل شيء . فهو يسوق سيارته دون ان يومىء بتحية لصانعيها في ديترويت . غير ان السيارة مجرد مادة اعطيت شكلاً يحقق افكاراً مفيدة . في حين ان العمل الفني، على عكس ذلك، حيّ يضجّ بافكاره هو . فهو كالانسان: فكر وشيء معاً . والرائعة تحيا وتصل بالحياة كل من يراها، وتبقى كقرن العطاء الاسطوري مصدر وفر لا ينضب . وبينما كان قرن العطاء خلقاً روحياً يدفق منه السخاء المادي، فان الرائعة خلق مادي يدفق منه السخاء الروحي .

ومن اين يأتي هذا الدفق الدائم للحياة الروحية، اذا لم يأت من الفنان ؟ انما الفن يحيا لان الفنان يحيا في ثناياه : وإلاّ فكيف ؟ ان الذي ينبض هناك هو قلبه . من قال انه خادم ؟

واذا كان النـُقـّاد أقلّ ثقةً وأشدّ حرارة من الجماليين، فذلك لان همّهم الاول يجب ان يكون الفن المعاصر – وهو حقل يجد فيه المرء ازهاره هو، كالنحلة الباحثة . ان الاحكام الجديدة، بضرورة تعريفها، غير مثبتة . ولهذا، فان النُقاد ليسوا بالثـّقات، ولو ان بعضهم يغدو من الثقات بعد موته. وما هَمّ، من وجهة نظر الفنانين، لو ذهب النقاد الى حيث ألقت..؟ فالفنانون لا يستمرئون ذلك الاكسير النقدي، الذي هو مزيج

من التودد والقسوة بكميات متساوية . والناقد الذي يجعل مبدأه إصدار الاحكام – الذي يثابر على النقد بدلاً من محاولة الفهم – يشبه رجلاً يحمل عصا وهو وحده في الحديقة، يقطّع بها رؤوس الاعشاب والازهار على السواء . إن كل عمل فني ذي أبعاد وغوامض يعرّضه هذا للخطر .

ان النقد يضفي على حديقة الفن المعاصر شبه الوحشية شيئاً من التنظيم . ولكنها بحاجة الى شيء جديد، شيء اقل شبهاً بالتعشيب واكثر شبهاً بالري . انها تحتاج الى الاقل من الاحكام والاكثر من العطف ، الاقل من النقد والمزيد من التفسير الصريح .

لقد وصف هوميروس درع أخيل بمصطلحاتٍ مشتقة من صنع الدرع . ولعل النقاد ، يوماً ما ، سيتحدثون عن الفن بمصطلحاتٍ مشتقة من تأثيره الفعلي فيهم . وعندما يحدث ذلك سيكفّون عن كونهم نقاداً ويصبحون مؤوّلين . لم يصنع هفيستوس درع اخيل في هنيهة، كما ان تفسير الفن ليس مسألة يصح التسرع فيها . بل ان على المرء، اذ يكون برفقة العمل الفني، ان يجرّبه، لا اكثر . وبعد ذلك يراه المرء بعين الخيال، وما يراه حينئذ يصبح موضوع تفسيره وتأويله .

وعليه بعدها ألاّ يرجع الى النسخ المطبوعة بعد رؤية الاصل - ولا الى الكتب او الوثائق . فهذه قد تصحح بعض

اخطاء الذاكرة، إلاّ أنها تتدخل فيما بين المؤوّل وبين افضل ما في ذهنه . فاذا كانت عمليـــة النسخ عن الصور المطبوعة ظاهرة محزنة، فان الكتابة عن الفن اعتماداً على اكوام من الكتب والصور الفوتوغرافية ظاهرة محزنة ايضاً . فـــما من صورة فوتوغرافية تشعشع كالذاكرة، وما من كلمات كتبها رجل آخر تستطيع وصف تجربة المرء نفسه . ان الفن تجربة شخصية، حيّة . والتفسير يتعلق بها، دالاً الآخرين على الطريق .

كل من يعش عن طريق تأمل الفنّ مدينٌ للفنانين بدَيْن ابدي . ومع ذلك فان النقـّاد مدينون لهم، على نحو شخصي، اكثر من الجماليين، والمفسّرون مدينون اكثر من النقاد. فالرجل الذي يجرؤ على تأويل عمل فنيّ، عليه اولاً ان يُخضع ذاته، دهشةً وامتناناً، لفكر الفنان . ولعل هذا احد الاسباب في ندرة محاولات تفسير الفنّ . فالكثير من المفكرين يكرهون الشعور بانهم مدينون امتناناً لغيرهم . انهـــم يخشون الحميمية العاطفية . بل انهم، في الواقع، يخشون العاطفة .

وحجة اخرى ضد تفسير الفن هي خشية الخطأ، واكثر من ذلك ، خشية القدح . إذ ليس من الضروري إثبات خطـــأ التفاسير : مجرّد إنكارها كافٍ . والاخطاء لا بد واقعة دائماً . غـــير ان قبوع المرء في صفيحة قمامة المعروفين سابقاً، خشية ارتكاب غلطة ما، هو نفسه خطأ خطير .

ان التأويل لا يخشى الاخطاء الصغيرة . فما غايتـــه إلا اكتشاف الحقائق الكبرى .

وبالرغم من ذلك، فان لدى مؤوّل الفن الكثير مما يخشاه . فمخاطر الحرية التي يسمح بها لنفسه يمكن حصرها جميعاً في كلمة واحدة : البلادة . عليه ان يجعل همه ايصال تجربته الذاتية على نحو حيّ مضطرم . فكما يُهرَع بالسمك الطازج من البحر الى المطبخ، هكذا عليه ان يهرع بما يصيده في البحار العميقة الى حديثٍ متمدن . فالتعليب مرفوض .

وبوسع المرء، اذا اتبع بضعاً من قواعد اللعبة، ان يجعل تأويل الفنّ شيئاً حيّاً . القاعدة الاولى هي ان يمتنع نهائياً عن البحث في اي عمل فني إلا اذا كان فعلاً قد تغلغل في وعيه . من المستحيل على رجل لم يرَ أبا الهول ان يستطيع تفسيراً له .

ثانياً، على المرء ألاّ يلتفت الى الاعمال التي يتعلق بها عادةً صانعو الصور — وهي اعمال ذات رمزية خارجية صِرف، ولذا يمكن تشكيل معانيها . هذه يمكن فهمها من النسخ المطبوعة عنها، لان معانيها تطبّق عليها وليست ضمينة فيها . وادراك معانيها لا يتعدى ادراك المعرفة : أما الحكمة فلن تكون فيها او حولها . فالفن الذي هو رمزي وحسب ليس، في الواقع، فناً مطلقاً . خذ مثلاً على ذلك الاسود الرابضة في واجهة المكتبة العامة في نيويورك . هناك نكتة قديمة تقول، انها لن تزأر الى

ان تمرّ بها امرأة عذراء . هذه الاسود ترمز الى الجلال الرهيب، ولا شك، غير ان ما ترمز اليه هو غير ما هي نفسها بالفعل : انها جامدة .

ثالثاً، على المرء ان يفضل الاعمال الفنية المعروفة بمشكلاتها على الاعمال التي تؤيد بوضوح تسلسل افكار المرء، لكي يمنع افكاره عن التبلور .

رابعاً، على المرء ان يتجنب حتى ما يشبه التمام . فتجربة الفن شخصية، وعليه فان دراسته يجب ان تبقى موضع اخذ وردّ . أما تكديس الادلة، او ملء الفجوات بعَنَت، او التبرير المطوّل، او القول العقائدي الاصمّ، فكلها تقتل النقاش .

خامساً واخيراً، على المرء ان يغيّر موضوعه بين آن وآخر ـ مجاملةً من ناحية، ورياضةً للذهن من ناحية اخرى . فالذهن السائر في اتجـــاه واحد دائماً، ينتهي الى الضمور . ومن مفاتن دراسة الفن انها تتطلب دوماً تحوّلاً في وجهات النظر . في كل رائعة موضوع جديد . فاذا كان التاريخ نهراً من الدم، كما قال « غيبون » المتشبّث بادق التفاصيل، فان الفن اشبه باسطول من السفن البلورية تمخر ذلك النهر جيئة وذهاباً . وكل سفينة ترفع راية جديدة في كل سفرة جديدة، وتحمل كنزاً جديداً .

كل فن جدير بهذه التسمية كان حيّاً عند صنعه، ويحيا من

جديد عند رؤيته . وهذه الحقيقة وحدها تدلّ على مـــدى هامشيّة المسائل المألوفة بصدد العمل الفني، مسائل الإنشاء، والتقنية، والشَّبَه، والتوضيح، والرمزية . ولكن عندما يطلب الواحد منا الى رجل ان يخبره بما تعنيه له احدى الروائع، فان بوسعه ان يجيب جواباً جريئاً، لا لبس فيه ولا ادعاء، مستقى من التجربة الشخصية . قد لا يكون مصيباً في ما يقول . غير ان مؤوّل الفن، اذا حاول جهده ان يتكلم بامانة واخلاص، معتمداً تجربته الشخصية وحدها، فانه سيكون، على الاقل، صادقاً في جوابه .

دع الاخصائيين يتذمرون وينقنقون . فخرائطهم متباينة، وهي تؤدّي الى المعلومات، لا الى التجربة . وسَدَنَةُ المعلوم ليسوا بسدنة الفن .

الفن لا يمكن ان يُعرَف . الفن يُجرَّب . والفن ينتمي الى الانسان .

تصور صوراً صُنعت على نحو مجهول، بايدي أناس مجهولين، لاغراض مجهولة، في ازمان غابرة . هل في مستطاع صور كهذه ان تكون ممتعة، او جميلة، او ذات مغزى، في يومنا هذا ؟ خذ مثلاً ، رسوم الكهوف لدى الـ « كرو ـ مانيون » Cro-Magnon .

هذا القطيع الهادر الذي يهزّ الكهف في « ألتاميرا » منذ عشرين ألف سنة، لم يُرسم إلا ليكون رسمه عوناً في الصيد : هذا ما يقوله الانثروبولوجيون . غير ان الانثروبولوجيا تقع، بالطبع، فريسةً للهوى العلمي . والعالِم يفضّل أن يصف صور الكهوف بانها محاولات في السحر على ان يعترف بانها تبدو كانها رسمت بالسحر .

وهكذا قل عن المؤرخين الذين يزعمون ان الكهوف كتبُ تاريخية مصوّرة – وكل عشيرة يمثلها حيوان طوطميّ – فانهم يفترضون ان الكرو ـ مانـْيون كانوا يعشقون التاريخ مثلهم .

لا بدّ من تفسير ثالث لهذه الصور – تفسير يأخذ بعين الاعتبار روعتها الدائمة .

كلا المكانين، ألتاميرا ولاسكو، يضجّ بالحيوية، كغرف الدينامو في السدود الكبرى . وكذلك يضج، على نحو أقلّ، كهف « كومبارِلّ » و « فونت دي غوم » . ان المرء ليشعر ان الصور ربما تكون قد زرعت هنا، كما في رحم الارض الأم، لكي تتكاثر الوحوش . ولكن معظم هذه الحيوانات قد زال عن وجه الارض التي فوق هذه الكهوف، وبعضها قد انقرض . ففي المنحدرات الثلجية العليا لن تتثاءب ثانية قطة كهفية، بعينيها الصفراوين، في وجه القمر .

كلا، لم تصنع هذه الصور لكي تتكاثر في الطبيعة، بل في النفس البشرية . وهي ما زالت تتكاثر . وعندما ينام الزائر تستفيق القطة الكهفية، وتأتي لتتشمم ظلمة احلامه .

لو فصلنا « كنيسة السستين » عن قرينتها الدينية لكان ذلك تهريباً فكرياً . ولكن ألتاميرا قد فـُصلت شرعاً عن قرينتها، او ان القرينة، بالاحرى، قد فصلت عنها . فلو افترضنا ان

كنيسةالسستين حُفظت وحدها تحت الارض لخمسة عشر او عشرين الف سنة، أفليس من الممكن ان يحسبها الانثروبولوجيون في المستقبل نَصَباً من انصاب الجهل والوهم ؟

ألتاميرا ايضاً هي في الواقع مكان عبادة . وهذه الحيوانات تنطلق نحونا ضاربة بحوافرها خلال كهف ضلوع المرء نفسه . من الجائز انها كانت ذات غايات سحرية او غايات وثائقية، لا بأس : أما غايتهـــا الرئيسية فقد كانت ولما تزل إيقاظ الروح وتنوير النفس البشرية . وهذا ما ينطبق على الفن العظيم في كل زمان ومكان .

عندما يرى المرء كنيسة السستين يدرك انه هو آدم وان الله هو الله . وعندما يرى « كهف الثيران » في ألتاميرا يشعر بذاتـــه الحيوانية تجيش صاعدة من الظلام الى ضوء النار فالظلام ثانية . ميكلانجلو كان، بالطبع، يعلم ما هو فاعل . ولما كانت ألتاميرا على المستوى نفسه من التمكن والبراعة، حق لنا ان نفترض ان مبدعها كان ايضاً يعلم ما هو فاعل .

وبهـــذا لا ننكر الاحتمال بان ميكلانجلو ورسام الكرو ـ مانيون ، كليهما ، حققا اجمل اعمالهما في ضرب من النشوة . لقد كان كلاهما شديد التصميم، واستطاع عن وعيٍ السموَّ الى ذرى تعلو على الوعي العادي . فعاد كلاهما، كالنبي

موسى الذي عاد بلوحتي الوصايا، حاملاً رسائل علويّة . فالذي دفع الانسان الى الخلق والإبداع لم يكن الجهل والغيبيات، بل العلم والخشوع والإكبار .

كنيسة السستين، كنيسة آل مديتشي، مدرسة سان روكو في البندقية، قاعة برويغل في فينـّا، الاكروبوليس، ألتاميرا، لاسكو – هذه كلها امكنة مقدسة . امكنة كهذه، أتراها « جميلة » او « ممتعة » ؟ انها دائماً كذلك، واكثر ! فالعين لا تـُسَرّ بها وحسب، بل تغرق فيها وتـُغلب على امرها، فيبكي المرء . والذهن في هيكله العظمي الصغير لا يدهش فحسب اذ يجد نفسه مُهَيكَلاً ثانية في اماكن كهذه، بل يخيّل اليه ان اصابع تمتد اليه من خلال العينين وتمسك به وتمطّه بعنف . واذا الفن والدنيا يسقطان عنه .

بعد الثيران الهادرة في ألتاميرا، تبدو لاسكو هادئة هدوء السحب المنسابة . فمن الجليّ ان « الكرو – مانيون »، اشبه بآدم في الجنة، كانوا يعرفون الحيوانات معرفة الإخوة . وهذه صورهم تظهر ان للحيوانات مدارج عاطفية كالتي ينسبها المتمدنون الى الانسان المتمدن .

اننا لنخال، اذ ننظر الى حيوانات لاسكو في مسيرتها الابدية المهيبة، الناعمة الانسياب، ان صوتاً يأتينا منها، نائياً، كصوت اجراس الماعز وصيحات الديكة من على جوانب احد

الجبال القصيّة في الليل — مزيج اصوات، من سماوات من حجر.
إننا نعيش في كهف، قال الاقدمون . السماء من حجر والسحب
مخلوقات .

لاسكو، اذن، مصغّر للكون الطبيعي الاكبر . وهي
ايضاً الانسان الضمين (Interior Man) .

كل شيء قد بُني حول لا شيء، كالكهف . ولذا يسمع المرء
الصمت ويرى الفراغ . وهذان ينسابان الى دخيلة الانسان،
والانسان ينساب اليهما . في داخل الصمت يَسمع اللامسموع،
وفي الفراغ يَرى اللامرئيّ . ومن هنا جاءت رسوم الكهوف .

هناك من يتذمرون من « واقعية » رسوم لاسكو . فلا يعقل
ان يبدأ تاريخ الرسم، في رأيهم، إلا بلطخات لا تفكّ رموزها،
كالطفل حين يُعطى اصباغاً لاول مرة . وهم يقولون ان هؤلاء
الرسامين، الذين هم اقدم من عرفهم تاريخ الفن، نسّاخ بارعون —
انحطاطيون اذا قيسوا بمقاييس عصرنا — ميزتهم الكبرى ملاحظة
المنحنى في حافر الحيوان او قرنه او جفن عينه، وتسجيله ادق
تسجيل . غير ان حسّ الواقع يمكن إيصاله بوسائل غير وسيلة
النسخ، كما هو هنا . اننا لنعجب من ان وسيلة فناني الكهوف لم
تـُفهم حق الفهم .

لقد دمج الرسام في هذه الصور النتوءات والتجاويف التي في

جدران المغارة، مشركاً اياها في تصويره . فالتجويف، مثلاً ، قد يستخدم ليؤكد كتلة كتف الجاموس المرسومة، والنتوء قد يؤكد بطنه الممصوص . فالمسألة حينئذ لم تكن مسألة الكتلة المنحوتة، كما هي اليوم في النحت الناتىء، بل مسألة القـــوة الموحية الكامنة في الظلال الملقاة . وهنا المفتاح لاسلوب رسم الكرو ـ مانيون . هذه الحيوانات لا تتخذ وضعاً لها . انما هي تتبدّى، كما في حلم . وسرعان ما يرى الناظر حيوانات اخرى تبرز للعين في لـَوَثات جدران الكهف وصدوعها وظلالها — حتى في ضوء المصباح الكهربائي . ولو استعمل المرء مشعلاً او ضوء شموع دهن الحيوان لأحسّ وجود المزيد منها، في داخل الصخر، مخلوقات تبين غائمة لعالم البصر .

هذه الحيوانات رُسمت بسرعة، وكثيراً ما رسم بعضها فوق بعض، في ضوء الشموع او المشاعل . ولم يبذل الفنانون اي جهد واع لنسخ اي شيء او « إيصاله » : لقد كانوا يأسرون مباشرة ما يرون . فيضعون خط القرن بالضبط حيث يرون ذلك الخط قد استقر سابقاً في الصخر .

والذي كانوا يرونه صورٌ ظلالية تلقيها على وجه الصخور الخشن اضواء المشاعل . ولكنهم كانوا يرونها بعين الخيال . وما كان غير مرئي كان يبرز من بين تلاعب الظلال . هذا هـو السبب في ان كثيراً من الحيوانات تعلو اجزاءُ بعضها اجزاءَ

البعض الآخر، رغماً عن ان مساحة كبيرة من الجدار القريب لم تُملأ قط . فالتصميم – ملء المساحات – لا شأن له ابداً بالامر هنا . والرؤيا – اللامحدود مندفعاً الى المحدود – لها الشأن كله .

كان الفنانون ، اذ تأتيهم الرؤى سراعاً ، يخططونها على الجدران، احياناً بجمرات النار، واحياناً بصبغ مسحوقيّ يُنثر نفخاً من انابيب . وكانت ثمة رؤى اخرى يحزّزونها بالصوان، كما في « كومباريل » و « فونت دي غوم » . وقد تُرك العديد منها غير مُنجز كأن الصورة ظهرت جزئياً فقط، او انها شرعت بالتلاشي والغياب عن العيان .

والافريز المشهور، المعروف بـ « الايائل السابحة » في لاسكو – وهو قوس من رؤوس الايائل رسمت خطوطاً – يبدو كأنه يطفر من احشاء الظلال ثم يتساقط ببطء تساقط ضوء المشعل .

وبعض الثيران الهائلة التي تقفز عبر السقف في لاسكو تبدو كأنها تتلوى وتتماوج كالدخان .

تشير هذه الصور الى ان الحيوانات تتأجج داخل الانسان وان الانسان يبسط سلطانه على الحيوانات ؛ وهو كذلك وعاؤها

الواعي . ان الحيوانات تستشعر طبائعها من خلال انفسها، مما يمنحها جمالاً صافياً وكمالاً قد يحسدها عليهما الانسان؛ ولكن الانسان وحده هو القادر على إيجاد مخلوقات اخرى في داخل نفسه واستشعارها ومعرفتها واعادة خلقها .

لعل احد الاغراض العملية لرسوم الكهوف كان تنمية عين الخيال مع تنمية عين الجسد، وتعليمهما العمل معاً في انسجام . ففي ضوء الشمعة والمشعل تبدو الصور كأنها تتوهج وتنتفض وتنسحب متلاشية كالأطياف . ولا يستطيع المرء إلا بعد المران الطويل رؤيتها كاملة، او حفظها في عين الخيال . فاذا ما تمرّن الصياد على ذلك، استطاع ان يلمح الغزال الحقيقي في الغابة المرقّطة .

ان الغرض اللاعملي، او الغرض الديني، اهمّ من ذلك بكثير: وهو نقل حقيقة كالبذرة المثمرة الى الوعي. الانسان يرى ويحمل بين جنبيه كلا المرئي واللامرئي . وبوسعه ان يتخيّل . وهذه هي الحقيقة – البذرة التي تنير كهوف الكرو ـ مانيون . ان الانسان قادر على ان يرى ما ليس هناك، وان يراه بدقة .

فغاية هذا الفن النهائية ليست التدريب، بل الكشف: كشف اللامرئي، مع الوعد المقطوع للبشرية المستيقظة بان في مقدور الانسان ان يسيطر حتى على ذلك، حتى على اللامرئيّ .

تجري الحيوانات عميقاً طيّ الاحلام، ويظلّ الفن يقتادها صُعُداً الى الوعي . حتى لنكاد نوجز تاريخ الفن عن طريق المواضيع الحيوانية . إن خيطاً كهذا اقرب الى الارضيّ من مواضيع التعبير الاجتماعي او الديني او الجنسي او الثقافي . ولكن علينا ان نتناوله برفق ايضاً . فنحن إنما نلاحق خيطاً كنسج العنكبوت عبر ليلٍ لا يُحدّ .

المنحوتات الناتئة الآشورية العظيمة، التي تمثل صيد الاسود، تصوّر رياضة غادرت الوعي المتحضّر منذ زمان . هذه المنحوتات في المتحف البريطاني تشكل دهليزاً يفضي في نهايته البعيدة الى ما قبل التاريخ، حيث يخرج المرء الى عالم معظمه حيواني .

لعل مصارعة الاسود في الشرق الاوسط سبقت مصارعة الثيران . ثم فرّ الاسد في آخر الامر الى افريقيا حيث ما زلنا نرى بعض القبائل كالـ «ماساي» تجعل من قتله طقوساً ومراسيم. كيف يصارَع الاسد؟ إنه يقفز، ولا يستطيع ان يغيّر اتجاهه وهـــو في الهواء . ثم انه يزعجه ان يشار اليه، وبخاصة باشياء مدبّبة . وكذلك يمكن مهاجمته من بعيد ، بالسهام ، وإنهاك قواه .

كانت العادة الشائعة في آشور ان يصيدوا الاسود ويصارعوها من على متون العربات . والمنحوتات الناتئة في المتحف البريطاني ترينا ان الآشوريين لم يكتفوا حتى بهذه الرياضة الفتاكة . فكانوا يصارعون الاسود برصانة اكثر، وبمخاطرة اشدّ، بمجابهتها على الأقدام في مكان عام . اولاً، يحاط الاسد بالرماح، ويُضعَف شيئاً فشيئاً بالنـّبال . ثم يستفزّونه للقفز – وإخطاء الهدف – مرة بعد مرة، تماماً كما يفعل « الماتادور »، حين يجعل الثور يهجم مرة بعد اخرى حتى يرهق نفسه . وعندما يصبح الاسد عاجزاً عن القفز، يدنو منه ملك آشور وسيفه القصير بيده، وقد لف حول ذراعه الواقية عباءة كثيفة . فينتصب الاسد على قائمتيه الخلفيتين ليضرب العباءة بمخلبه، غير ان الملك يثبت مكانـــه ويطعن قلبه بالسيف .

كل هذا يوضحه الجبس الخالد . في الملك الجَعْد اللحيـــة

والشعر ما يشبه الاسد، الا ان الاسود هي الابطال : كل منها حقيقة نارية، رهيبة في عذابها ومأساوية في موتها .

الثيران، ايضاً، كانت تـُعبد وتـُقلـَّد في العالم القديم كله . وفضلاً عن ذلك ، فقد رُوِّضت . في متحف الآثار القديمة في أثينا كأسان من ذهب اكتشفتا في ضريح مايكيني* وتشيران بدقة ما الذي كانت الثيران ترمز اليه في عصر ثيسيوس البطولي. فالنحت الناتىء الذي يحيط بهاتين الكأسين دقيق بقدر ما هو ضخم افريز الاسود الآشوري – ومتقن التفاصيل مثله . حول احدى الكأسين نرى ثيراناً وحشية تدوس رجالاً وتبقرهم وتنطلق لكي تهرول هرولة رائعة، بعزيمة هائلة خفيفة الاظلاف، حول الكأس الصغيرة . بينما نرى في الكأس الثانية هذه الثيران نفسها وقد رُوِّضت وأُخضعت للنير بانسجام، وكـُبحت قوتها الى مشية بطيئة عاتية، ولـُطـِّف هياجها حتى غدت قابلة للعمل.

قد نقول ان هذه الحيوانات الذهبية السمراء الهائلة، التي لا يربو ارتفاعها على البوصة، تمثل قوى خارجة عن الانسان ؛ ذلك صحيح، ولكن الانسان هو الذي اوجد القوى التي تملكها . فالفنان ولـّد تلك القوى في نفسه، ثم طبعها على المعدن المشرق.

بعد ان تعلم الانسان قتل الحيوانات، كانت مهمته الكبرى

---

* في جزيرة كريت . (المترجم)

التالية ترويضها . وقد اتقن الانسان درس القتل، غير انه منذ زمن طويل حتى الآن لم يروّض نوعاً جديداً . لقد كان الفن عوناً له في كلا الدرسين . وهو يعود بالمهمتين ثانيةً ليرينا انهما لم يكونا جسديتين وحسب، بل روحيتين ايضاً . ففي مصارعة الأسد يتعلم المرء الجرأة من الأسد . وفي ترويض الحيوانات يتعلم المرء بجرأة ان يرى ظلالها في نفسه، جاعلاً من ذهنه وعاءَ خَلْق، فُلْكاً لامرئيّاً كفُلْك نوح .

وقد كانت هناك، فيما عدا الرسم والنحت، وسائل شعائرية في كل هذا : مصارعات فعلية للأسود في آشور، ومصارعات للثيران في كريت . وقد كانت هناك ايضاً، ولا ريب، موسيقى ورقص، منذ عصر الكرو ــ مانيون، وتضحيات دموية . امور كهذه تبين مبهمةً من خلال اسطورة المينوتور . ولو كنا نعرف خطوة الرقصة لتمكنّا، ربما، من مد خيط في المتاهة (اللابرينث) . ان خيط أريادْنه هو الذاكرة، او هو الوعي . والمينوتور هو الانسان واقفاً على رأسه ــ الدماغ مشوّشاً بالدم، كدماغ الثور . فالمينوتور حالة بين بين يجب التغلب عليها، وضع إنساني يجب ان يُقهر . فالانسان ما لم يقتل المينوتور لن يستطيع التصدّي للثور .

صورة تتسيانو «اختطاف أوروبا» هي عكس العنيف . فهذا الثور ــ الإله الصغير القرنين، المبنيّ على قصة أوفيد، ازرق

البياض كقشطة الحليب او سحابة حزيران . وهو يدير احدى عينيه بخبث الى الوراء ليرى اوروبا، عبئه الجميل، ترتعش فرحاً وخوفاً، اذ ألقى بصدره على الموجة الخمرية، ليمخر فيها .

لقد بزّ تتسيانو، هنـــا، ذلك الشهوانيُّ اللُّجيني، أنعمَ الإغريق القدامى . ان اشراقه المتسم بطابع عصر النهضة يحجب بالازرق الضاحك سواد الفضاء الخارجي . واذا صاعقة جوبيتر تصبح ذَكَـراً، والبرق يرقّ ويستحيل الى شهوة .

عندما نبلغ عصر غويا نجد ان الثور ما عاد مخلوقاً مصنوعاً من الحليب والسحاب . لقد تقلص الى مجرّد حيوان . ولكن قرنيه، في هذه الاثناء، قد حُدّا، بالطبع. ففي حلبة المصارعة، جعل الثور يصارع كأن موته يعتمد على المصارعة : حيوان يحارب بمفرده اشدّ مخلوقات الله مراوغة، وبراعة، وقسوة، وتصميماً . فتضحيته قد سُلبت مغزاها، واضحت بغير معنى، واصبح الثور في صور غويا هو نفسه اكثر من اي وقت مضى .

وما اللون المحبب لدى الثور ؟ الاحمر الدموي، دائماً وابداً.

في صورة بوش «التتويج بالشوك» ، المعلّقة في المتحف الوطني في لندن، يجعل الرسام من معذّبي المسيح حيوانات .

المسيح هو الكائن الانساني الوحيد .

في صـــورة تنتورتو «غسل الارجل»، المعلقة في متحف البرادو، كلب صيد ممدّد في اماميتها. ان المرء ليحب هذا الكلب من اول نظرة. بعد ذلك يرى المرء المسيح بقربه، وفيما بعد يدرك مغزى المشهد. ولكن لِمَ هذا الكلب ؟ لقد اقلق ذلك محكمة التفتيش، فاستدعت تنتورتو الى المحكمة وطالبته بالتفسير. لا بد انه يرمز الى شيء ما - هذا ما ظن الحكّام انهم يعرفون. غير ان تنتورتو اظهر لهم، انهم مخطئون، قائلاً انه وضع الكلب هناك، تقريباً، بالغريزة، قاصداً ان يقول بالعبقرية. وكان بوسعه ان يردف ان الفن الرمزيّ المحض - الفن الذي يحتاج الى مفتاح - ما هو دائماً إلاّ باب لخزانة، في حين ان الفن العظيم مصراع مشرع على التجربة العظيمة.

صحيح ان الكلاب قد استخدمت لترمز الى الموت، الانتقام، الحكمة، الوفاء، وكثير غيرها. غير ان هذه الكلمات كلها مجرد براغيث اذا قيست بكلب تنتورتو البسيط الغامض. انه كلب حقيقي، لا مجرد رمز. انه صديق للانسان، مهتم به ولكنه رغم ذلك منفصل، مكتفٍ بذاته. وهو يبدو نظيفاً مقيماً، ولا يشك المشاهد في انه يغسل ارجله بنفسه. وفي دعته الحيوانية تقابل نغميّ مع الاخوّة الشاقة التي في بقية الصورة.

في البرادو كلب آخر يختلف عنه جداً، ولكنه ايضاً خالد. وقد خلقه غويا، ذلك النبيّ الجهم في عصر قاحل الروح. تجويف

هاوية شبحية، وعند قاعدتها رأس كلب مرفوع في بروفيلٍ ضارع : هذه هي الصورة كلها . ما الذي تعنيه ؟ يريد المرء ان ينقذ الكلب اولاً، ويسأل اسئلته فيما بعد . بيد ان الكلب عالم آخر، يرسل انظاره صوب سيد لامرئيّ . ايها السيد الظالم، كيف تترك كلباً في محنة كتلك ! ويتوق المرء لو يقذف به في الهاوية وراء كلبه .

ولكن لا سيد هناك نلومه – الا اذا كان السيد غويا نفسه . فهو الذي حكم على هذا الكلب . ولكن ما هذا الا كلب مرسوم: فلماذا يشعر الانسان هذا الشعور الشخصي العنيف تجاه شيء في صورة ؟

لقد وضع غويا نفسه مكان الكلب . فشحن في رسمه للكلب يأساً شخصياً أليماً وبراعة هائلة، مما جعل كل من يرى الصورة يشاطره اليأس الى حد ما، ويحس بانه هو ايضاً هذا الكلب . هل يذم غويا، بهذا، القسوة تجاه الكلاب، او عدم الاكتراث لموت الحيوانات ؟ كلا ، بل اكثر من ذلك بكثير . لاحظ لامبالاة السماء القاسية، التي ترى كل المخلوقات الحية على الارض تنكفىء لتموت . والكلب يصعّد بعينه ضارعاً نحو السماء : وسيده ليس قربه . وفضلاً عن ذلك ، فان الصورة ليست احتجاجاً فقط . فما من رائعة كانت احتجاجاً وحسب .

ان الكلب ليموت، ليغرق، وما من ريب . فما الذي هو

فاعله ؟ هذا هو السؤال الاساسي. والدافع الاول الذي دفع بغويا الى رسم الصورة هو انه اراد في النهاية ان يوحي بهذا السؤال، وبجوابه كذلك. ما الجواب ؟ الكفّ عن الضراعة ؛ الكفّ عن المحاولة ؛ الموت بحرية على الاقل . ومجمل القول : الكف عن الكينونة كلباً، والصيرورة انساناً من جديد، روحاً حرة وان تغرقْ في قرارة الهاوية .

لقد كانت الاشياء – بجد – ذاتها، بالطبع، هي همّ غويا الاول . لم يكن واقعياً بالضبط – ففنه يشيع فيه السواد، وفيه اكتناف للذات أليم – بل كان محقق الواقع : رجلاً عازماً على اعطاء الاشياء وزنها الكامل، وان وجدها ثقيلة كغَداء من الحجارة . قد لا يبدو ذلك عملاً روحياً، ولكنه روحي . فكلما غاصت الروح الى ما تحت سطح التاريخ لتجري في الجوف بحثاً عن مكان، ظهرت عبقرية كعبقرية غويا وساعدت الانسان، وقد تقطعت وشائج الاتصال به، في السَّبْر والبحث . وهذه طريقة لايجاد القوة بالاتصال بالحقيقة الخفيّة، أليمة كانت او غير أليمة .

ان العبقري في عصر من الجدب والعقم ينبش عُمقاً الى الانهر الجوفيّة، فيجدها بالطبع مظلمة . غير انها تطفىء ظمأه وظمأ اقرانه، فيستمد الحياة من السيول المظلمة . انه ليزحف على بطنه، يحفر، وينبش، وينشج قليلاً . وينهض منتعشاً، قوياً

كإله . هكذا كان « آنتيوس »، ذلك العملاق ابن الارض الأم، ينهض متنشطاً من كل وقعةٍ يقعها . ولعلّ غويا كان يفكر بآنتيوس يوم صوّر لاول مرة رجلاً اسمر ضخم القامة ، منحني الظهر ، كبير المنكبين، جالساً على سلسلة جبلية ، وهو يرنو صامتاً من فوق كتفه الى النجوم . او لعله كان يفكر بنفسه هو.

وفي الجهة المقابلة من القاعة، ازاء الكلب الغارق، يقعي حيوان آخر من حيوانات غويا : ماعز اسود – نبيلاً مهيباً اشبه بديونيسيوس في حلكة الليل – نراه على عرشه جانبيّاً . وهو يبدو اكثر انسانية من كل الساحرات الرهيبات اللواتي احطن به في هلال لعبادته . او قل انه اقلّ انسانية منهن، لاننا سرعان ما نكتشف ان صفات الساحرات الانسانية هي التي ترعبنا اشد من غيرها . لمثل هؤلاء المخلوقات لا بد ان عبادة الماعز امر مطهّر : فهي لن تكون الاّ خيراً لهم . واذ يتمعّن الواحد منا في الساحرات كأنما بعين الماعز الوادعة، فانه يقع على وجهه هو – واذا هو يفوق الوجوه الاخرى كلها رعباً وقبحاً .

ليس بين البشر من هو من النقاوة بحيث لا يتعلم نقاوة من الماعز ، او من الحكمة بحيث لا يتلقى حكمة من « سبت الساحرات » . كأسُ الحكمةِ الإسراف .

جليّ ان بيكاسو وريث غويا . من بين صوره هناك صورة باكرة، في متحف الفن الحديث، تدعى « صبي يقتاد حصاناً »،

تهيىء لنا المشهد . الصبيّ بيكاسو وهو يافع . والشبه دقيق . والحصان الضبابي الرائع هو الخيال . وهو لا يرمز الى الخيال : انه هو الخيال . اي ان هذا الحصان يعطي صورة عن الخيال اوضح من الصورة التي لدى المرء . وهو لا يمثّل، بل يجسّد أروع القوى وأشدها إنسانية . حوافره تسير الى فضاء، ولا لجام له . فالصبي يقتاد الخيال برسنٍ لا يُرى الى صحراء القرن العشرين . والفظائع تنتظر، لما يصلْها بعد .

وتنفجر فجأة في « غرنيكا » . هذه الصورة الضخمة المفزعة القبح، تاريخياً، صرخة احتجاج على ضرب بلدة اسبانية عزلاء بالقنابل . وهي ايضاً عودة الى ألْتاميرا ، عودة حلمية ، واعتراف يأتينا وجيعاً في كل قلب، بان الوحوش ما زالت هائجة لم تروَّض، مدمرة كالسرطان، تجتاح روح الانسان . كيف تقدم الإنسان ؟ هل التاريخ لعبة ماكرة معقدة قتّالة لا تنتهي، ليس إلاّ ؟ مستبعد . غير ان هذه الصورة تبعثنا على الشك والتساؤل .

يرسم بيكاسو بضوء الكهرباء . وهو يفضّله لانه اثبت من غيره . فهو قد يشوه الالوان ولكنه يمنع عن الاشكال التغير، غير لاعب بها كما يفعل ضوء النار، او مبدل لحدودها تبديلاً بطيئاً ناعماً كما يفعل ضوء النهار . والضوء الاصطناعي، بالطبع، طاغٍ على فن بيكاسو، ويتسرب مفعوله الى ذات الفنان ايضاً .

فغرنيكا مثلاً، مشهد ليليّ، خارجيّ، يبدو كأنه يتألف من جبس محطم وجرائد ممزّقة في مهب الريح، يضيئه قنديل نفطي، وكرة كهربائية عارية معلقة من لا مكان، ويضيئه كذلك، فيما يخيّل الينا، وميض هائل، كوميض قنبلة منفجرة، قادم من امام الصورة . لكأن رأس المشاهد قد انفجر .

– قد انفجر ليحطم كل شيء سوى صوره هو . ففي حين كانت ألتاميرا ترينا الحقيقة صاعدة من اعماق الذهن، ترينا غرنيكا الذهن وهو يمحق الحقيقة . وقد أُسقطت هذه الصور سطحاء على ظلمة لا تُحدّ تعجّ دوماً بالخطر . فقيادة السيارة ليلاً بسرعة ١٤٠ كيلومتراً في الساعة، والميل فجأة لتجنّب أفعى في الطريق، وفي تلك الهنيهة الخاطفة، في ضوء مصباحَي السيارة، لـَمْحُ لوحة كبرى تـُعلن عن سكاير، واقفة كعملاق وسط لاشيء – ذلك شبيه برؤية غرنيكا . في الطريق يبحث المرء عن سيكارة . وفي قاعة الصور يبحث المرء، في أملٍ أقلّ، عن قصد بيكاسو .

بعد وقع الصورة الكليّ، تأتينا التفاصيل برجّات اصغر ولكنها عنيفة . نهدا تلك المرأة يعلق الواحد بالآخر كالشوك . وأصابع ذلك الرجل، وقد التمّت على السيف القديم المكسور، لا عصب لها، سمينة كالنقانق. وعذاب ذلك الحصان يبرز ناخساً من احشائه المهشّمة عن طريق فمه، صَدِئاً، خانقاً . فأنبل ما

قهره الانسان هو الحصان، ولكنه هنا ضحية حقيرة . والثور يقف مشدوهـًا لحضوره هو . واذ يسير من جنون الى جنون، يظهر مرة واحدة في الليل، ويصرخ مرة واحدة . أنبل ضحايا الانسان هو الثور، ولكنه هنا قاهر حقير . والثور اذ تشلـّه الدهشة، يشعّ جحيماً على بقية الصورة كلها .

فاذا كانت «غرنيكا» جحيمية، فلماذا اذن اراد بيكاسو رسمها ؟ ان الناس يلحّون في طرح هذا السؤال، فلا بد له من جواب، مع سؤال آخر يلحق عادة بالسؤال الاول : «ألا يضحك منا في عبّه ؟» قد يضحك بيكاسو من اولئك الذين يدفعون مبالغ باهظة لقاء كل ضربة من ريشته . غير ان عمله الجادّ، جادّ جداً . ليس للجمال شأن بالقضية، أما المغزى العاطفي فله كل الشأن . لقد تذمر بيكاسو مرة قائلاً : «يزعمون انني أرسم كرفائيل . لا بأس، فلماذا لا يدعونني وشأني ؟» صوره القبيحة تحمّله من الجهد اكثر من صوره الجميلة : انها تصدر عن المعاناة .

غرض المأساة هو الاشارة الى ما يحيط الكفاح المميت من ظروف أزلية . فالحياة الصالحة تشعّ إزاء ظلمة الموت : عليها ان تنكر الموت . فاذا فصلت الفضيلة عن هذه القرينة، غدت مجرد لعبة، ومسألة آداب في السلوك . والفن يشعّ ازاء ظلمة العبث : عليه ان يصارع اليأس. وبيكاسو، لكونه احد الفنانين المأساويين الكبار، يلحّ في الدلالة على ذلك .

ثمة منحوتة صغيرة لبيكاسو، تمثل قردةً حبلى، توضح جانبه الكابوسي . فالقردة تشبه مزيجاً من إله للخصب وروح حارسة. بطنها البرونزي يبدو ثقيلاً كقذيفة مدفع، ومشدوداً بألم . وشدّه هذا يحدو بالمشاهد الى الاعتقاد بان البطن في النموذج الذي سُبك منه التمثال كان كرة من كرات الاطفال . والرأس كان فيما يبدو سيارة صغيرة مما يلهو به الاطفال ذات بوز ضاحك وعينين يشكلهما درع الريح . عمل كهذا يمكن ان يكون من صنع رجل هجرته عائلته، فراح يواسي نفسه باللعب بما خلـّفته العائلة وراءها . وأسفل هذا المستوى تقول المنحوتة ان الطاقات الخلاّقة في كل انسان اصبحت الآن منحرفة شاذة تثير القرف .

لقد ولد زفس الالهة اثينا من رأسه . والانسان، هذا القرد الذكي، يجهد ويكشّر ويصنع سيارة . بل ان رأس الانسان، قـَصْرَ الذكاء، اصبح هو نفسه سيارة، ولم يعد هيكلاً، وغدت افكاره سُوّاحاً، لا اكثر . وفي اثناء ذلك نجد ان الجديد الذي في الانسانية – وهو المخلوق من قلب وروح ، وتناسليات وجينات ، لا من عقل فحسب – يحتضر ويختنق في الرحم الغائرة .

تمثال «رجل وحَمَل» المقام في «فالوري»، اشد طموحـًا، ولعله أوفر أملاً . لقد نصب في ميدان القرية : وهو تمثال من البرونز المرقط بالظلال، بالحجم الطبيعي، لرجل يحمل متعَبـًا

حَمَلاً مربوطًا . انه لا يمثل « الراعي الصالح »، لانه آخذ الحمل إما الى السوق او الى التضحية. فاذا افترضنا انه يحمله الى السوق، كانت المنحوتة نَصَبًا ماركسيًا لا غموض ولا سرّ فيه . وبيكاسو يدعي انه ماركسي، فلعل الحيوان يرمز الى التغذية الجسدية، وهذا كل ما هناك . ففي التفكير المادي ليس شغل الانسان الشاغل إلا تزويد حاجات اقرانه الجسدية . والبطل الحقيقي منتج مادي. فالحَمَل سيُلتهم، والرجل سيتلقّى الشكر من مجتمعه . وها هـــو يبدو، في وقفته الشاردة على قاعدته، اكثر جدارةً من رجال البرونز الذين يلوّحون بالسيوف او يحكّون صدورهم مفكّرين، ممن نراهم عادة في الحدائق العامة !

هذا يجعل من « الرجل والحمل » نَصَبًا لطيفًا لفكرة مادية، لا اكثر . غير ان في هذه المنحوتة عظمة ايضًا . وعظمتها (كما يحدث في الاغلب) تتخذ شكل سؤال . وكالعادة، فان المعنى السطحي هو الذي يدور حوله السؤال . قال بيكاسو مرة في حديث له : « عندما ارسم خطًا مستقيمًا، فانه خط مستقيم . وعندما ارسم خطًا منحنيًا، فانه منحنٍ » . وابتسم بعد ذلك ابتسامة رقيقة . وقد عبرت الكلمات والابتسامة معًا عن توتر معيّن بين الظاهر وبين الغامض . وهذا التوتر نصف حياة الفن العظيم، ونصف حياة « الرجل والحمل » .

ان الشكل يزيد من التوتر : بوسع المرء في لمحة واحدة ان

يروي الكثير عما يمثّله التمثال، وان يجد ساكن المدينة شيئاً من العسر في تقرير ما اذا كان الحيوان حَمَلاً بالفعل، او عنزاً. فتفاصيل المنحوتة غاميّة. وقد شُكّلت بخشونة فنية مقصودة، بحيث لا يستطيع المشاهد التأكد أجميل الرجل ام دميم، لابس أم عارٍ، جهمٌ أم فَرِح. والقطعة بكاملها لا تشبه النُّصُب الاخرى، بل هي اقرب الى المنحوتات النذرية القديمة. ففي نماذجها القديمة تكون العنز ضحية لاحد الآلهة، ويكون الرجل احد الضارعين المتطلعين الى علامة من الإله. وهكذا، فان نماذج بيكاسو كانت على العكس من المادية، وهي تكوّن الافكار اللاحقة في ذهن المشاهد عن التمثال. هذا الرجل البرونزي الحامل حيواناً من البرونز في الشموس المشرقة، والعواصف، والظلال، وبريق النجوم، والشتاء، والفجر، والصيف من جديد على مرّ السنين - ما هو، ومن هو؟ أعامل، أم باحث لا يكفّ عن الطلب؟

ما الانسان؟ هذا السؤال قائم في القلب من فن بيكاسو طيلة حياته. وهذا السؤال بعينه انما يرينا ان الانسان بحيواناته لم يسر عبر العصور إلاّ شوطاً قصيراً.

الواقع نار، نارٌ كبرى أُشعلت لتقديم القرابين، نار في اوراق النـَّبْت وفي الدم وفي النجوم، نار واحدة . وهنا يتفق الفرس وعلماء الفيزياء .

من الذي سيرسم سطح النار، إهابتها ؟

المرء اذ يرسم نسخة حرفية للشجرة انما يقوم بمحاكاة ساخرة لكينونة الشجرة . فالواقعية الصحيحة، اذن، ليست حرفية، بل سحرية . انها تقيم إزاء النار مرآة قريرة، في غرفة مظلمة .

ذات يوم جاء أبو ليوناردو الى البيت بلوحة مستديرة صغيرة واقترح على ابنه بان يرسم عليها شيئاً ما . فكان اول ما فعله

ليوناردو هو انه سوّى اللوحة وصقلها، حتى أخذت تلمع كالمرآة. وفي الاسابيع القليلة التالية راح يجول في الحقول، ويعود كل مساء بخفافيش، وعظايات، وأفاعٍ، وفراشات. وفي خلوة حجرته جعل يركّب وحشاً مصغراً من اشلائها المجمّعة ثانية. فوحوش الاساطير ان هي في الغالب إلاّ تجمعات لمخلوقات معروفة.

لعل ليوناردو، عندما اكمل وحشه البشع الصغير، علّقه بخيوط من سقف غرفته المعتِمة. ونسخ صورته على اللوحة، كما لو انه جمّده في مرآة، ثم تخلّص من الجثة المركّبة. بعد ذلك أعتم الغرفة، الا من شعاع خافت واحد اسقطه على اللوحة المنتهية، ودعا اباه الى الدخول ليراها - واذا بأبيه يهلع لما يرى. فقال ليوناردو مبتسماً: «هذا العمل يؤدّي الغرض الذي صُنعتْ اللوحة له».

ليس في المقدور النظر مباشرة الى نور الدنيا الفيزيائي ولا نورها الروحي. انما المرء يرى من خلال مرآة، في عَتَمة، عن طريق الانعكاسات، بان يرى ما يضيئه النور. ومع ذلك، فانه ما من احد رأى الشمس في القمر او ذاته الحقيقية في المرآة. ونرجس لم يكن من الغباء بحيث يُخدع بما رأى، غير انه عشِقَ الجسديَّ - وغرق.

ان المرايا تعكس الجثة التي يحملها المرء. مزيّتها هي الزئبق: السرعة في السكون. ثمة وحوش لا يسمح لها بالنظر في المرآة.

غير ان ليوناردو أجبر وحشه على النظر فيها . فقد امسك الصبي بمرآة إزاء الخرافة وجعلها حقيقية، مرعبة . وكان ذلك هدفه . ومنذ ذلك الحين، طفق يمسك بمرآة اكمل لفِكـرٍ اسمى، لتغدو واقعيته درع الفيلسوف المصقول، ويغـــدو سهم خياله صاعقة تنقضّ من كثيف الغيوم .

فتاة حسناء تحدّق في مرآة مظلمة حيث لا ترى وجهها بل جمجمة الموت المكشّرة . يتكرر هذا الموضوع في فن النهضة الشعبي، ففيه قصة ذات مغزى، تذكـّر بالموت، والكثير غير ذلك . ان المرايا سحرية . فاذا ما رُجع اليها مراراً وخشوعاً، كان بوسعها ان تـُشيخ وتقبّح الناظر فيها . واذا عُبدت، كان بوسعها ان تقتل . هذا ما تـُسِرّ به الجمجمة، وهي تقضقض . والذين يطيلون الرنوّ الى القمر انما يغازلون الليل، واذا هو كالطير يسفّ وينطلق الى داخل افواههم الفاغرة كحشرجة باردة تعود لتطفو نزلاً في بلاعيمهم وتهشم زجاج احشائهم . وباختصار، الجنون .

لقد رسم كرافاجو مرة من المرآة صورة جنونية لنفسه، كميْدوسة، جاعلاً بدلاً من الشعر افاعي فأظهر نفسه وقد عذبته لَدْغاً ثعابـــين دماغه . كان هذا الجسد المنعكس في المرآة، المتوّج بالأفاعي، عدوّ كرافاجو ايضاً . فلعب، روحيّاً، دور برسيوس، الذي حوّل ميْدوسة الى حجر بان اراها خيالها في

درع مصقول . وكما جعل برسيوس ميدوسة تتحجّر رعباً لمرأى وجهها، أراد كرافاجو ان يفعل الشيء عينه بذاته الكابوسية .

كان قدماء الاغريق يصورون انتصار برسيوس على اواني دفنهم، اشارة الى ان الموت يُقهر . وفي قصة داود وجوليات شيء من هذا المعنى ايضاً . فقد كانت تهديدات جوليات اشبه بتباهي الموت وقد شُخّص ليبدو قاهراً لا يغلب . ولذا فقد رسمه وليم بليك في شكل موت عملاق . وأشد من ذلك تعبيراً ما فعله ميكلانجلو، اذ ترك جوليات دونما شكل، وصنع « داود » عارياً وحيداً، وفي عينيه نظرة باحثة، لان الموت في كل مكان .

مرتين رسم كرافاجو داود ممسكاً برأس جوليات . وكلتا اللوحتين (في قصر بورغيزي وفي فينـّا) تجعل من رأس جوليات رمزاً للموت اشبه بميدوسة . وقد احتفظ رأس ميدوسة بقوة تحجير المشاهد، واستخدمه برسيوس كسلاح بيده . وهذا ما تفعله لوحة كرافاجو عن « داود » برأس جوليات، اذ يجعل الرسامُ داودَ يدفع برأس جوليات الى الامام، الى سطح الصورة. جبينه المهشم يندفع عاتياً رهيباً الى الخارج، ويكاد المرء ان يستطيع دسّ اصبعه في الشُجّة العميقة . إلا ان داود يقف خارج الصورة، كأنه في الطرف القصيّ، وراء المرآة . قد يُسقط الرأس من يده في أية لحظة، ليتركه وقد لصق بداخل

الصورة، ويذهب . فهو حرّ في الذهاب متى ما شاء، كمن ينظر في مرآة .

اننا نتنفّس الصعَداء حين نقع على صورتَيْ كرافاجو لسانت جيروم، اللتين تقلاّن عن «داود» جلالاً، ولكنهما آمنتان مستكينتان: احداهما في قصر بورغيزي والاخرى مخبّأة في دير مونتسرات . كلتا الصورتين تعود برأس الموت في شكله التقليدي كجمجمة على منضدة القديس : فلا رعب فيهـــا . فيخيّل الى المرء ان القديس يحتفظ بالجمجمة لا كمذكّر له بموت لا بدّ منه، ولا كشيء لا بد من مجابهته، بل كمذكّر له بان الفن طويل والحياة قصيرة، وبأن لديه عملاً يجب قضاؤه، وان التراب تراب في خدمة الله، وان هذه العظام ستقوم ثانية من جديد . انها جمجمة رفيقة، اعظم صداقة من المرآة بكثير.

من كل الذين اقتفوا أثر ليوناردو وكرافاجو في الاصقاع الزئبقية لواقعية المرايا، كان فلاسكويذ هو الذي بقي سيداً . وكأولئك القدماء الذين كانت تلعنهم الارض فلا يجدون طمأنينة إلا على الجزُر التي تكوّنها الانهر، ابتنى قصره على الساحل الواقع بين الحقيقة والوهم .

لقد وُصف فلاسكويذ بانه ينتسب في فنه الى الباروقية Baroque، غير ان انسانيته، في الواقع، هي نهاية النهضة . فهو لم يكن متصنّعاً باسلوبه، وان يعكس عصراً متصنّعاً . ولم

يكن يأبه لطرز زمانه بل المتانة في العمل، ولا يتصف بالفخامة بل بالقوة والجزالة .

لقد كان فلاسكويذ ضرباً من ثيسيوس، ولكن مينوتوره لم يكن في المتاهة بل في المرايا. فطهّر عالمه المرآتي من الوحوش، واثبت ان في الامكان عكس الحياة والموت معاً في مرآته .

عندما اراد ثيسيوس ذات مرة ان يفض نزاعاً على الحدود، اقام عموداً كتب عليه : « هذه ليست بيلوبنيز، بل ايونيا ! » وعلى الصفحة الاخرى كتب : « هذه ليست ايونيا، بل بيلوبنيز ! » ثمة عمود مماثل يحرس اعتاب صور فلاسكويذ، كُتب عليه من الخارج : « هذا ليس الواقع، بل الوهم ! » ومن الداخل : « هذا ليس الوهم، بل الواقع ! » .

حتى الهواء امام صورة فلاسكويذ « الحائكات »، في البرادو، يكاد يرعش ويرنّ . وقد اخذ الموضوع عن اوفيد، وهو مباراة في الحياكة بين اثينا الإلهية وفتاة اغريقية تدعى أراكني . فازت أراكني، غير ان اثينا حولتها الى عنكبوت . وحقيقة الامر، ان العنكبوت الأم، التي تغزل من احشائها، إلهة أقدم من أثينا . فهي « القدر » التي تغزل . ولذا فان تحوّل أراكني شرف لها، وما معناه إلاّ انها اتخذت لنفسها عمل القدر . لقد كانت أراكني أمّ الارادة الحرّة .

سواء اكانت الحياة كفنًا ام شرنقة، فان على كل انسان ان يحوك حياته بنفسه . وهو يحوك الخيط العنكبوتي الواهي لارادته الحرة، في نسيج واهٍ يربط بين الماضي والحاضر والمستقبل. واذ يتذكر ويأمل، فانه يختار المستقبل. وهذا الخيار الواعي للزمن وحده الحر. ان الانسان يغزل الارادة الحرة من اعماق التجربة، وهو يأمل. ومن هنا تأتي صفات الذكرى، والمباشرة، والغموض المغري في «حائكات» فلاسكويذ. فهذه الثلاثة كلها تلائم الموضوع.

ينقاد المرء منصاعًا الى داخل الصورة، واذا بـــه يقف مندهشًا كأنه قد اشرف على نقطة تحول في الحياة . وفيما تتضافر اللحمة والسَّدى من الوهم والواقع خلف المرء، فانهما تنفتحان امامه لتُبديا ما الذي يُحاك : بساط اثينا الجداريّ الرهيب، وبساط أراكني الباسلة ـ مشعشعًا، حقيقيّاً، لا يُلمس، كيوم غد .

ما كانت انتصارات هرميس قط كاملة، غير ان فلاسكويذ كان فرحًا بها . فمن اعظم لوحاته « هرميس وآرغوس » . كان آرغوس سماء الليل، وهو الذي يحرس بقرة القمر «إيو» بعيونه الألف كلها. اما هرميس فكان إله التجار واللصوص والمسافرين والعلماء . ومعدنه ، الزئبق ، كان يصنع المرايا ، والعقاقير ، وذهب الكيمياء . فراح هرميس يعزف الحاناً وسنانة لآرغوس الى ان اغمض كل عين من عيونه الالف . وعندها قتله واطلق سراح إيو .

وبهذا تغلب وعي النهار على الفكر البدائي المظلم . وحلت التجارة، واللصوصية، والاسفار، والفلسفة، والعلم، بعض مكان السلب الصريح والغيبيات . ولكي يحتفل فلاسكويذ، الانساني ، بذلك كله ، رسم رجلين رائعين ، احدهما اخذ به النعاس، والآخر ينظر اليه وهو على وشك النهوض، وبيده سيف. وفي البقرة المنتظرة نرى توقاً سحابيّاً ناعمّاً ضخمّاً، اشبه بطيف في منتصف الليل .

في «فينوس» فلاسكويذ، الكائنة في المتحف الوطني بلندن، تجسيد لعوب يماثل ما نراه في النجمة السينمائية اليوم . انها غادة هيفاء اضطجعت على فراش، وقد ادارت ظهرها، وهي تبتسم اذ تنظر في مرآة يدوية . ومرآتها تشبه انعكاساً صغيراً للمرآة الكبيرة التي دخل منها المرء لكي يهاجمها .

والمرء يرى وجهها في مرآتها – قانعاً، مبتسماً، عاديّاً بعض الشيء . وهي في مرآتها تنظر الى المشاهد .

ولوحة فلاسكويذ الذائعة الصيت « الوصيفات »، الموجودة في البرادو، رُسمت مباشرة من مرآة كبيرة . الواقع ان المشاهد هو المرآة التي يستطيع منها ان ينحني ليلمس الكلب الذي في الامامية – ان صحّ ان يقال ان المرآة تستطيع الانحناء واللمس. فاذا وقف المرء مكان المرآة وقد استوت ازاء المشهد، ساوره احساس بضرب من اللاواقع والسكون الذاتيّين مقابل الحياة

الموضوعية التي في الصورة . ومن الغريب ان المرء يشعر انه، على نحوٍ ما، ميّت . ففلاسكويذ ، بتحرّقه لاظهار الحياة داخل فنه، يلمّح الى الموت خارجه . انه يعكس صورة السهم في نقطة ما من مروقه : أساقط هو، ام منطلق ؟ وهل نحن في سقوط ام انطلاق ؟ فلاسكويذ يأتينا بالشك وجسامة الروعة معاً . فلوحة « الوصيفات » هادئة، تافهة، ضخمة، حقيقية، وغريبة جداً .

ثمة وصيف صغير يبدو كأنه يركل كلبًا لا يعيره اهتمامًا . وبعد برهـــة يرى المشاهد ان الوصيف انما يريح قدمه على ظهر الكلب محاولاً، في الوقت ذاته، ان يوازن نفسه ويداه ممدودتان، استجابة لرغبة الرسّام في ألاّ يتحرّك احد . وعلى مقربة منه وصيفة قزمة، تكاد تقتنع، لاهتمام فلاسكويذ بهـــا، بهيبتها وخطورتها . وفي الوسط تقف الـ « إنـْفَنْتا » (الاميرة) الصغيرة وهي تحدّق دونما اهتمام بالمرآة . وهي جميلة، تغري بالقرص، وتبدو في شك من كل شيء، حتى من ثيابها الانيقة غير المريحة . هذه الاميرة الشقيّة، ابنة الملك، التي تعتمد عليها احلاف كبرى، رقيقة كالزهرة وثابتة الجذور مثلها، وترافقها سيدتان جميلتان لا تستطيعان مساعدةً لها .

وفي الصورة ايضاً فلاسكويذ نفسه، وقد خطا جانبًا من امام قماشته، وأمسك بريشته في يده بخفةٍ وقوة كأنها سيف

المبارز، وعيناه ظليلتان، ثقيلتان، تبحثان . ووراءه على بعد منه، هناك مرآة تعكس الملك والملكة – او اي زائر وزوجته – في شكل مصغّر . هذا الانعكاس الطريف يجعل المرء ينسى لبرهة، كما تعمّد الرسام، المرآة الحقيقية التي يمثلها سطح الصورة.

وفي اقصى المؤخرة دَرَجٌ، وشخص ملتحٍ شبحيّ صاعد الى او نازل من حلم . والادراج مقلقة .

تكاد «الوصيفات» تكون ذكرى بقدر ما هي خيال في مرآة . غير ان المرايا مشهورة بنسيانها، وذكريات المرء لا يمكن ان تكون صلدة وتامّة التفاصيل كما يكون ما تكشفه المرآة . فعين الخيال ترى لألاءً اكثر ومادةً أقلّ مما تراه المرآة . فالمرآة تحملق بثبات ومجابهة، بينما البصيرة تمرق وتلتفّ وتحلّق كشيء حيّ .

هذه الصورة تعكس وتعد امراً مستحيلاً : دقـــة صلدة التفاصيل لرؤية الذهن . وايهامها من القوة بحيث اذا اتفق ان مر احد بينها وبين المشاهد، لم يبدُ ذلك الشخص اكثر من طيف.

ان الانسان في الجسد غائصٌ، ان صح هذا القول، فيرى ما يجب ان يرى . اما الرؤية الخيالية فليست غائصة الا جزئيـًا، كجنيّات وعفاريت الاساطير . انها آرييل القُلَّب، وقد عجّ بضروب السحر الطبيعي . كما انها اول أمل باهت للانسان في

تجاوز نفسه . فنصف رياضات الصوفيين يستهدف اعطاء الرؤية الخيالية المزيد من التوجيه . ونصف رياضات الفن يستهدف اعطاءها المزيد من البريق الحيوي . فاذا اجتمعت هاتان الرياضتان في رجل واحد، حلـّق خياله كفلاسكويذ .

في الاحلام وفي المرايا، يميل الانسان الى رؤية نفسه ناضجاً ان كان فتيّاً، وفتيّاً ان كان متقدماً في السن . فكأنه يعبر السنين في حالة ملؤها البعد والتوق -- البعد من الماضي او التوق الى المستقبل . ومن هذا القبيل ما يحدث عند النظر الى لوحات فلاسكويذ . و «الوصيفات» تحرّرٌ من العالم المطبِـق، وحلمٌ نستفيق اليه .

عندما يستغرق المرء في واقع فلاسكويذ – الحالم، العاكس في المرآة، الناسي كل شيء الاّ ذاك – فانه اشبه بطفل عمره ثلاث سنوات جلس على رأس الدرج دون ان يلحظه احد، وقد راح الكبار يستمتعون في حفلة لهـــم في ضوء الشموع اسفل الدرج .

هذا الطفل لم ينغمر بعد . انه يرسل بصره الى اسفل من سحابة رائعة، شاهداً على ما يرى ومعجباً به من صميم قلبه . والكبار يبدون له آلهة .

أنـّى لهم ان يعرفوا ان الطفل محق، هؤلاء الآلهة الانسانيون الضاحكون الجـَهـَلة، الا عن طريق فلاسكويذ ؟

– وهو الذي حلـّقت رؤياه الخيالية الى ذلك الطفل في اعلى الدرج .

الحق في الجمال

كل واحد منا يصبّ عشقاً، بين الحين والحين، في شيء يراه . قد يكون ذلك الشيء فتاة لها شعر برونزي طويل، او جبلاً مخضوضراً بالصنوبر، او ذبابة تمسح عيونها القُزَحية . على كلّ، فانه يصب نفسه بلهفة نحوه كأنه يقول : « انت وأنا واحد ! »

هذا التوحد اللهوف هو ما يبديه الفنان العظيم دوماً. فالحب يحمله الى حدود ذاته وأبعد . وهذا الضرب البصري من الحب عكس الكفيف، بالطبع . ولكن السؤال هو : ما الذي يسبب مثل هذا الحب ؟

أشيء، ام فكرة، ام كلاهما معاً ؟

الجمال، ام الحق، ام كلاهما معاً ؟

ان الافكار بحد ذاتها، بالنسبة الى الفلاسفة، هي نسمة الحياة فيهم .. ومن هنا جاء الرأي الفلسفي ان الفن يجب ان يخـدم الافكار – وبخاصة فكرة الجمال . حتى لنكاد نتصور الجمال كالاً فريداً – أبدياً، لا يُرى، ولا يُدرك – والفن تضحية تقدم على هيكله . غير ان هذا يعني ضمناً ان الفن طبقات، في اعلاها الكمال النسبي، وفي اسفلها الرخيص والبخس . لعل الاغريق ما كانوا ليجدوا اية صعوبة هنا، لانهم كانوا يعتقدون ان كل فن غير فنهـم رديء، ولا ريب انهم كانوا يختارون فيدياس زعيماً للنحاتين، واذا قاربه ميكلانجلو فانه قد شوه مثلهم الاعلى، في حين ان الصينيين والهنود اخطأوه كلياً، والافريقيين لم ينحتوا إلا الظلام .

وحتى من الاكروبوليس لا يستطيع المرء رؤية الدنيا كلها .

من دأب الفلاسفة ان يُلقوا شباكاً فكرية في بحر الوجود . والقلـّة منهم تعتقد ان الفنانين يفعلون شيئاً مماثلاً على مستوى ابسط، إذ يلقون شباكاً من رؤى في بحر الطبيعة . وهم يزعمون ان الفنانين يصفون الطبيعة تعليماً للبشر، وينمقونها لكي يهبوا الناس متعة . وليس يعني ذلك إلا وضع الفنان في منتصف الشقة بين العلماء ومزخرفي البيوت . ربما كان سورا Seurat يقبل بذلك، وهو الذي ابتنى زخارفه الدقيقة على نظريته الخاصة في البَصَريات . فقد قال مرة شاكياً: «انهم يرون شِعراً فيما فعلت.

كلا، انما انا اطبّق طريقتي، وهذا كل ما هناك» . غير ان همسة الشعر الحزينة الملحّة في فن سورا تكذّب زعمه .

وثمّة مثل أجلّ وأضخم على الفنان الواقع بين العالم والمزخرف : انه ليوناردو . فهو يشمل الثلاثة معاً . فقد صرف ليوناردو من الوقت على العلم بقدر ما صرف على الفن، ولعله كان يكسب قوته، على الاغلب، من تصميم مواكب «سفورتزا» وحفلاته الراقصة الكبرى . والملاحظات التي دوّنها عن الفن علميّة صرف، وقد كان يوصي دائماً بمحاكاة الطبيعة بدقة . غير ان الذي فعله ليوناردو نفسه لم يكن محاكاة للطبيعة بل توحيداً لنفسه فيها .

والفرق بين الاثنين شاسع . فأدقّ رسوم ليوناردو وصفاً للنباتات، والصخور، والمياه، لا تصف بقدر ما تتحسّس وتغازل، ولا تُري بقدر ما تتغنى بما يراه . وجمال هذه الرسوم لا ينبع من الطبيعة وحدها ولا من الفنان وحده، بل من كليهما معاً، كالعاشقَين . ولذا فـان اسلوب ليوناردو ليس امراً متصلاً بميّزاته الشخصية كالخط مثلاً، لان اسلوب فنان كبير مثله لا يتبلور الاّ عن كفاحٍ مفعم بالحب مع الطبيعة . وهو يعيّن الخطوط العريضة لحدود قدرته، ولروعة الدنيا التي حوله .

كل عمل فني عظيم يخلق مركزاً جديداً، يشعّ منه نوع جديد من الرؤية . فنسمة الحياة بالنسبة للفنانين هي الرؤى، لا

الافكار . وليس بوسع الرؤى ان تتطلع الى الجمال . فهي إما حاوية له او غير حاوية .

وأنـّى للفلسفة — او أيّ شيء — ان يعقِل ربة الفن ؟ انها في الرؤى تعيش : الرؤى التي تلتمع ، وتتناقض ، وتزدحم ، شخصيةً دائماً وجديدةً ابداً .

الفن الحديث يتخلى عن الجمال في معناه الأعمّ ، لا لشيء إلا لان ذلك اللون من الجمال يسرّ الجميع . واذ اصبح متاعاً عاماً ، فقد قيمته الشخصية . والكثير من الفتيات الجميلات اللواتي يشعرن كل يوم بوخز النظرات الخبيثة الطامعة من الغرباء يعرفن معنى ذلك . فالفتاة الجميلة لا تريد ان تكون بقلاوة العالم كله : انها تنشد ان تعني شيئاً لرجل معيّن . والفنان مثلها . ومع ذلك ، فلن يستطيع احد ان يمحو الجمال الحقيقي من الفن كما لا يستطيع احد ان يمحو النساء من الدنيا .

يا مرآةً على الحائطِ عُلـِّقَتْ ،

مَن أجملُ الحسانِ كلـّهن ؟

معظم الفتية والفتيات يكبرون ليصبحوا مَرَدةً وساحرات شمطاوات . وبوسع الآباء والامهات ان يتعلموا الكثير من ابطال الحكايات إن هم تأمّلوا فيها قليلاً حين يروح اطفالهم يحلمون .

في قصة « البيت الذي فوق الشجر » تهدد ساحرةٌ حسناءُ شريرة فتاةً صغيرة، فتسأل الفتاة الغابة ماذا عساها ان تفعل. فتحفّ اوراق الغابـــة بهدوء وتقول : « تجاهليها » . منذ ايام « دليلة » وطروادة حتى ليلة البارحة والناس يحاولون ان يميّزوا بين الجمال الحقيقي والجمال الزائف . ولو كان هناك سبيل مضمون للفصل بينهما لاقتسم الحب والوَحْدَة فيما بينهما ارض الرومانس – تلك « الدنيا الجديدة » ابداً .

أفضل طرق البشر للتمييز، طريقة الغابة . الجمال الكاذب يحني اشعته على نفسه . ولذا تتجاهله الغابة، بان تبقى مظلمة . اما الجمال الحق فيضيء أحلك الغابات ظلاماً، اشبه بشموع في كنيسة .

أشِح عن الجمال لترى كيف يشعّ .

يبدو ان الجمال وجه من اوجه كل شيء . وهذا ما يعلـّل تنوّعه الهائل وطرقه المتناقضة، ولكنه لا يسهّل تبيّن الجمال . ما هي صفاته المميّزة ؟ انها ثلاث، يقول الفلاسفة : « التكامل، والتناغم، والوهـــج » . صورة « القديس جريس والتنـّين » لرفائيل، الموجودة في المتحف الوطني في واشنطن، تحوي هذه الثلاث كلها . فهل هي كافية ؟ كان رفائيل يعرف كيف يحوّل بؤرة النظر من الحقول الشاسعة الى ورقة عشب واحدة . فلا دقة الخط ولا وفرة التفاصيل تشقّ على خيال مرنٍ كخياله.

ولكي يخلق الفنان الحسّ باحتواء الذات - التكامل - فانه تفحص القديس جريس كمن ينظر من الطرف الآخر من التلسكوب . واذا بصِغَر اللوحة، وارتفاعها يقل عن قدم واحدة، يزيد من تلك الميّزة الاولى .

وابتعاد الصورة بعض الشيء عن كفاحات المرء المتجزّئة يضفي على المشهد تناغماً، وهذه الميّزة الثانية يشدّ منها النور الرقراق ونسيميّة الخطوط المنتشرة في الصورة كلها . واخيراً، وهج الصورة الداخلي، الذي يمحو الظلال وكل قبح، يقدّم لنا سلالاً من اللذائذ الصغيرة المشعشعة ببساطة كأنها فواكه شهية . ورغم هذا كله، فان التكامل والتناغم والوهج هذه، كلها معاً، لا تصنع من لوحة « القديس جريس » رائعة فنية . لمَ لا ؟

لا بدّ للروائع من شيء غير ذلك، ولنُسَمِّه المغزى . فهذه اللوحة، دون غيرها من روائع رفائيل، ليست إلا من تسليات الفروسية : ناعمة، ماتعة، لا هدف لها . ولكن لعلّ المغزى يوضع في باب الفلاسفة الثالث : الوهج . فالجمال يسطع لا للعين فحسب بل للذهن ايضاً . فهو وجه من أوجه كل شيء - بما في ذلك الفكر .

بوسع الجمال ان يكون واضحاً وضوح صوت الجرس . وهو لذلك مصدر لبهجة العين، وكذلك لبهجة الذهن . وهذه البهجة يجب ألاّ تعادل بالسرور المجرد : انها أشبه شيء باليقظة من النوم .

والحديث عن الجمال بانه مصدر سرور، لا غير، كمن يصف الحب بانه مصدر فائدة. في الحب فائدة، كما ان في الجمال سروراً، وفي كليهما رضى للانسان، ولكن لن يصفهما كذلك إلا نَسَهِمٌ فاقد الحسّ . فالجمال، كالحب، شيء موقظ مثمر : وفي كليهما بذور لشيء يتخطاهما .

صحيح ان مادة المواضيع في اكثر الروائع امر بها مشترٍ ثريّ كان نصير الفنان . لا احد يدّعي ان الاصباغ في الانابيب وفي الصورة هي عين الشيء . ففيم الادعاء بشبه اكبر من ذلك بين افكار المشتري وبين افكار الصورة التي طلب رسمها ؟ كثيراً ما يُفرض الموضوع على الفنان، وقد يُفرض على عمله احياناً مغزى رمزيّ غريب عنه . فهو ليس بالضرورة مسؤولاً عن ذلك . غير ان المغزى الحيّ، بذرة الفرح الذهني الذي في رائعته، لا بدّ ان ينبع من الفنان نفسه .

لا البراعة التقنيّة ولا القدرة على اتباع التعاليم صنعت يوماً فناناً كبيراً، حتى ولا رجلاً متكاملاً . وما يميّز الرائعة الفنية ليس المهارة، بله المحاكاة الرقيقية، بل قوةٌ ما نيّرة، بذرة حقٍّ وهّاجة .

اذا كانت كل رائعة كذلك، بفضل ما فيها من بذرة الحق، فلماذا لا نتبيّن بذور الحق هذه ونتفق عليها ؟ الجواب هو انها تُزهِر اشدّ ما تزهر في القلب، وهي تزهر في كل مرة على نحـــو

جديد . ومهما يكن من أمر، فان بذرة الحق في الرائعة تكشف عن نفسها دوماً. لقد سُمّي برويغل Bruegel «بالرسام القروي». والقلائل يعرفون ان برويغل كان يفكّر، وأقلّ منهم من يعرف انه كان من اعمق المفكرين في التاريخ . ولكنه، ولانه يخاطب القلب باستمرار، حيّ دائماً .

لم يكن المتعبدون القدامى في «البارثنون» بحاجة لمن يقول لهم انهم يتمشون داخل بناء صُمِّم لتنوير ارواحهم . فهم يعرفون ذلك . هل سوّاح اليوم اكثر حكمة منهم ؟

ولكن لماذا يُزهر نور برويغل باهتاً اليوم، يحسّ به ولا يُتبيّن ؟ احد الاسباب هو ان برويغل، كمبنى البارثنون، بعيد فيزيائياً . فأفضل لوحاته يكاد يكون كلها في فينا. وسبب آخر هو ان نسخاً من صوره ، رسمها ابنه – وتدعى غالباً باسمه – متناثرة في كل مكان . وهذه النسخ، رغم براعتها الفائقة، ميّتة: انها قشور ميّتة لبذور . بل انه كان من دأب الابن ألاّ يحذف من نسخه الا اكثف التفاصيل مغزىً، ربما لانها تقلقه . فقد فتح برويغل لابنه غوامض صنعته، دون غوامض فكره . وأجود النسخ وأشدّها أمانةً انما تُرسم باليد والعين فقط ، لا بكيان الانسان كله، ولذا فلا بد لها من ان تكون ميتة . ما النسخة الا شيء آليّ .

والسبب الثالث في كون برويغل مغموراً نسبيّاً، هو انه لم

يحظ الا بالقليل من التعريف . فالنقد الادبي اسبق وأوفر من النقد الفني : ومقابل كل كلمة عن برويغل هناك الف كلمة عن شكسبير، يدور معظمها حول معانيه الضمينة . وما كتب عن برويغل يدور معظمه حول الاسلوب، والاصول، والمؤثرات – اي المسائل الاكاديمية . اما بصدد غاية برويغل من الرسم، فقد افترُض انه كان يبغي ان يُمتِع، مقابل أجرٍ مدفوع . لقد اراد، بالطبع، ان يتمتع بفنه كل من يشاهده، ولكن كتوطئة وتمهيد فقط . وشكسبير ايضاً كان يمتع، توطئةً وتمهيداً . وحالما يُمهد السبيل، فان هذين العبقريين يأتيان ماشيين، رفيعين كالسُّحُب، ويزرعان بذور الحق .

الحقائق – البذرية تشبه احياناً بذور التنين، ولعل هذا احد الاسباب في ان برويغل زرع بذوره على هذا العمق . فالانطباع الاول عن صورته « الصَلْب » هو مشهد داكن فسيح بليل لبواكير الربيع، يضج بالاحتفال. وبعد قليل يرى المرء في اعماق وسط الصورة يسوع المسيح واقعاً تحت صليبه . إلا ان اعلى الصليب محجوب عن النظر ، بحيث يبدو اشبه بـ « صليب الانسان» (بشكل T) – الانسان الذي لم يتحقق خلاصه بعد. والجلجلة، على منأى منه، تبدو متوّجة بآلة اخرى للعذاب، والموت ، والعودة : عجلة عربة مستقرة على قمة عمود خشبي طويل .

وعلى تل آخر فعلت فيه عوامل التعرية، قامت طاحونة

هواء مهدّمة، رمز الخراب . لعل هذا التل الرهيب بطاحونته المهدمة هو كل ما تبقى من «برج بابل» القديم. ولكن الربيع، بامطاره الدافئة ودم المسيح، يأتي بعالم جديد وسط هذا العالم القديم . ففي كل مكان يدوّم الجديد، انها رقصة الحياة، رقصة مفعمة بالعافية، والرعب، والامل .

وهناك تل ثالث عند قاعدة المشهد، حيث تنتحب المريمات في نصف دائرة، وقد ادرن ظهورهن الى بقية الصورة . غريب ان يرسمهنّ برويغل على هذا النحو التقليدي، كأنه ابعد نفسه عنهن عوضاً عن ان يشاركهن المشاركة كلها كعادته . وقد جمدت النساء حزناً، وهن ينظرن الى الاعلى خارجاً عن الصورة، في اتجاه المشاهد .

ما الذي يفعلنه هناك ؟ لقد تجمعن عند قاعدة «الصليب الحقّ» حيث صُلبتَ انت، غيرَ مرئيّ .

لا، هذا صحيح . ما عليك الا ان ترفع عينيك لترى الغربان تحوّم قريباً . أرسل البصر حولك – فما زال لديك من الوقت متسع، ولا ألم بعد – اذا اردت ان تشهد الحالة الانسانية بعينين هما اكثر من عيني انسان .

ان عيني المرء وَسَطٌ مظلم متألق بين نورين : نور الدنيا ونور الذهن . غير ان عين الخيال اللامرئية يحتويها الظلام : ظلام ابدية

المرء نفسه . فهي شمس تلك الابدية الصاعدة رويداً، المتألقة بين حين وآخر، لتضيء اللامرئيّ في ذلك الاتساع الذي لا يُحَدّ . لقد كانت مهمّة برويغل ان يقوّي هذه العين الخفية في الانسان، هذه الشمس المتألقة، المظلمة، المسكينة، الصاعدة في ألم، جمرة الله هذه . والوسيلة التي اختارها برويغل، في عالم لم يعرفه بعد او لم يدرك ما اتى به، هي ان يقدم اللامرئيّ الذي في دخيلة المرء مرةً بعد مرة .

يُسَرّ المؤرخون الاجتماعيون بصورة « مأدبة الزفاف »، كعادتهم إزاء معظم صور برويغل . فيلذّ لهم ان يفسّروا ان المأدبة تقام في العنبر لان ابا العروس لا يستطيع ان يقوم بواجب ضيوفه الكثيرين في بيته القروي الصغير . وبعد ان يوضحوا ذلك، يبدأون بالالتفاف حول المائدة ليعينوا هويّات الاقارب والضيوف، كالكاهن، والسكّير المألوف، وسيد المقاطعة الذي تواضع وحضر مع كلبه . فيقولون : ما ألطف ان تُعلَّق قماشة فاخرة فوق القش المكوّم وراء ظهر العروس ! وما الطف — وما أدقّ ملاحظة برويغل — ان يؤتى بالفطائر محمولة على باب مخلوع ! وهلمّ جرّا . في الواقع، تلك القماشة الفاخرة التي تكاد تغطي القش، والفطائر المحمولة على الباب، انما ترينا ان مآدب الانسان وافراحه مؤقتة . وتفاصيل كهذه، كدأب برويغل، ليست دقيقة فحسب، بل ذات مغزى . أما أن تُرى على انها تسجيل « لطيف » لعادة اجتماعية، فكأنها لا تُرى .

مَن وأين هو العريس في « مأدبة الزفاف ؟ » هنا إما ان يتشاجر المؤرخون الاجتماعيون او يسكتوا . فلدى تفحص الصور يجب على المرء الا يحاول الاجابة على مثل هذا السؤال فوراً . البحث النافد الصبر يتخبط في دوائر . وخير للمرء ان يتبع عينيه، في روح من الثقة . ومعنى ذلك، في حالتنا هذه، ان يتبع الفطائر – وهي سمراء للضيوف وبيضاء للعريسين – لا لانها تبدو لذيذةً وحسب، بل ايضاً لانها قد أُدخلت تـــوّاً وحُملت تحت أنف المشاهـــد، ومرّت بحيث يقف في البوابة الجرداء مباشرةً خارج الصورة . وهو يرى الفطائر، ثم الخمر الصافية . والمرء جائع وعطشان . حسناً ! هنا يبدأ الفهم ايضاً.

يبدو ان آخر الخمر يصبّ الآن . وثمة قوارير فارغة كثيرة . ايمكن ان يكون هذا، العرسَ في قانا الجليل ؟ ربما . فالمسيح موجود في فن برويغل كله . غير اننا نتصور ان العروس في قانا كانت جميلة، في حين ان هذه تبدو عادية لاول وهلة . فهي تبدو ثقيلةً، غبية، وراضية عن نفسها فيما هي محاطة به من خير .

بيد ان « مأدبة الزفاف » كلها زاخرة بالجمال، الذي يشعّ من هذه العروس التي لا يبدو فيها اي جمال . وعندما يعود المرء ثانيةً، الى العروس، فانها تأخذ بالتغيّر . فهي تتوهّج وتتغيّر كالبدر إبان الحصاد، واذا كل ما كان خمولاً اول الامر يصبح الآن فرحاً، وما كان رضى عن النفس ينقلب الآن الى اخلاص،

الى حبٍّ يحيي رجلاً كان يحتضر ويجعله يمدّ يديه مستنزلاً بركتها عليه .

من كان العريس في قانا ؟ آه يا رفاقي الازواج، من كان العريس إلاّنا، إلاّنا نحن ؟

والماء تحوّل خمراً ؟ البشرية مادة، وحسّ، وفكرة . هذه الثلاثة تتداخل في الفن ايضاً، والجمال يحتضنها جميعاً معاً .

كيف لنا أن نتخيّل

الخيال قوة يختص بها الانسان دون غيره . والخجل والعبادة يفترضان وجوده مسبقاً . فهما يُريان الخيال في ابعد نقاطه وفي أقربها .

الحلم والتخمين وحتى قيادة السيارة تتطلب خيالاً . سائق السباق حين يقود سيارته بسرعة ٢٤٠ كيلومتراً في الساعة قد يبدو وكأنه لا يفعل شيئاً مطلقاً . غير انه جعل نفسه جزءاً من السيارة حتى اخذ يشعر، بل ويكاد يفعل، كل ما تشعر به السيارة وتفعله . فالتخيّل على افضله هو في ان يجعل المرء نفسه جزءاً هادئاً، عديم الحركة ظاهرياً، من شيء عظيم القوة والسرعة . وفي الوقت نفسه يحتاج التخيّل الى تمكّن من الحقائق الباقية

أبداً . فالسباق على الطريق ممكن لان الطريق نفسها لا تتحرك . وكذلك السباق في ممر هوائي ممكن فقط في حالة بقاء الممر ثابتاً .

التنّين القُزَحيّ يتجسّد، وبوسعه ان يذهب في اي اتجاه في هنيهة . والصعوبة هي في جعـــله يتحرك ببطء ولا يخرج عن الممرات الواسعة التي تطوف وتتعرّج في الاعالي . وفي جعله حراً، وحرّاً من الوهم .

لقد اوصى ليوناردو الفنانين الناشئين بطريقة وجدها «جزيلة الفائدة في استثارة الذهن لشتى ضروب الابتكار . اذا نظرتَ الى حائط ملوّث، او حائط مبنيّ من حجارة خليطة، قد تجد فيه ما يشبه المناظر الطبيعية، من جبال وانهر وصخور واشجار ووديان عريضة وتلال في تشكيلات عديدة ؛ او لعلك ترى معارك ورجالاً يقاتلون او وجوهاً وازياء غريبة – في تنويع لا ينتهي » .

والاطفال يمتازون بهذا النوع من الرؤية . فالطفل الذي لا يتجاوز الثالثة قد ينظر الى قشرة برتقالة على المائدة ويراها بوضوح، وفي الوقت نفسه، في قشرة البرتقال ومن خلالها، يرى سفينة في البحر . او انه حين يكون مع الكبار على العشاء في الحديقة، يرى فُتات الخبز والجبن على المائدة المجلوّة كانعكاسات

للنجوم والقمر . معجزات كهذه شائعة جداً ، وقلما يلحظها الكبار .

وكتب الاطفال، على النحو التي تُهيّأ فيه اليوم، تقتاد عين الخيال من العالم الفيزيائي الى الداخل . فهي اذ تكبّ على الكتاب، تتعلم تشكيل الرؤى من الكلمات . من لم يرَ شايلوك، او آنا كارينينا تلبس قفازيها في مساء مُثلِج، او غاتسبي في بنطلونه الابيض، او موبي دك الرهيب، او لونغ جون سِلْفَر يدخّن في مركبه السريع، او نهر المسيسبي بانسيابه كما وصفه مارك توين ؟

فالصبيّ الذي يقرأ هانئاً « مخاطرات هكلبري فِنّ »، والفتى الذي يذرف الدمع على بطلة تولستوي، وزائر المتحف في أحيان نادرة، كلهم تسمو بهم الرؤية الغنية بالخيال. ولكن احداً لا يستطيع ان يُبقي عليها مدة طويلة . فهي ليست مرهِقة بحد ذاتها وحسب، بل انها ميّالة ايضاً الى تشتت التركيز . وغالباً ما تغدو فريسة الكسل والخمول، لتموت من عدم الاستعمال على مرّ السنين .

انتحار الرؤية الخيالية أمر محطِّم بقدر ما هو شائع بين الناس . والرجل الذي انعدم فيه الخيال نهائياً قد يبدو أن لا ضير عليه، بل انه قد ينجز مهام ذهنية من الصعوبة بمكان . قد

يعجّ بالمعلومات كالموسوعة، ومع ذلك فانه عاجز عن التفكير : فهو مجرد متلقن، يكرر ما لـُقنه دون تحسّن .

إعمال الذهن دون طبقة سفلى من الخيال اشبه بالملاكمة دون إعمال القدمين . فالذي يميز الملاكم عن ا'لمشاجر العادي" هو إعمال القدمين، والذي يميّز المفكـّر من المثقف العادي هو الخيال . ومع ذلك، فان « القدرة على الخيال » ليست شيئاً بحد ذاتها . فالتخيـّل ليس حالة، بل هو طريقة .

ان الرجل الذي اقترح، في رواية «المأخوذ» The Possessed لدوستويفسكي، حلاً لمشكلة الفقر بان يقتل الفقراء كان مفكـّراً جادّاً فيه نقص واحد خطير : الخيال . وهكذا قل في الرجل الذي يتساءل جادّاً، لكي ينقذ اطفاله من الدمار، هل من بأس في الضغط على زرّ لقتل جميع الاطفال في بلد آخر. لن يستطيع الضغط على مثل ذلك الزر إلا رجل مات فيه الخيال . وحالما يضغط عليه، فان الخيال سيرتدّ عليه في شكل « المنتقمات » المجنّحات العاتيات .

ان الكبير عادة يغمض عين خياله إلا اذا كان يحلم او يقرأ . فالظاهر انه يفكـّر بالكلمات لا بالصور . ولعل الصور التي ُتخلق في ذهنه ، في اكثر الاحيان ، تنسخها الاشياء التي فعلاً يراها .

وراء العينين المغمضتين، تتشكل الصور في الحال . انها لباس الفكر الطبيعي . حتى الرياضي، اذ يؤلف نظريته، « يرى » الارقام والرموز يقع كل في مكانه . ونيوتن « رأى » الجاذبية في سقطة التفاحة . وقال غوتيه ان لديه القوة على ان يرى في وخلال النُوّار دورته الكاملة من النموّ والذبول، في لحظة واحدة .

عين الخيال في الطفولة تخدم التخيّل Fantasy – ذلك الجسر الهوائي المؤدّي الى البصيرة . وباستيقاظ العبقرية تأخذ بخدمة البصيرة مباشرة . فالعبقري المبدع يكسب حريته دون ان يكفّ عن الموضوعية .

لقد رأى الطفل السفينة من خلال قشرة البرتقال . ألم تكن الواحدة حقيقية بقـــدر الاخرى ؟ قد يرى المهندس في قشرة البرتقال نفسها مقطعاً لسطح . وعالم الفيزياء قـــد يرى مجرى للطاقة . والفيلسوف قد يرى صورة لحالة البشر . والرسام قد يرى شظية لاهبة من الشمس، على وشك القذف بنفسها في الثنايا القريرة من غابة لوحته . فالمصدر في مثل هـــذه الاكتشافات الموفقة كلها هو الرؤية الخيالية .

اما النوع الاعم من الاكتشاف فهو الضربة المحظوظة التي تتأتى للمرء اثناء بحثه الاكاديمي او العلمي . ففي كل بضعة آلاف من المحار، لا بـــد من لؤلؤة كامنة . والمؤرخ المنكبّ على المخطوطات اللاتينية الصفراء قد يعثر على شذوذ آخر لطيبريوس . واذ يحقن البيوكياوي الفئران بشتى جراثيم الامراض الغريبة ،

قد يعثر صدفة على علاج للصلع . منجزات كهذه ممتعة ولعلها احياناً جزيلة الفوائد بحد ذاتها، غير ان الحكماء والفنانين لا يهمّهم ان يحققوها . فالحكيم الخلاّق يجلس تحت شجرة اخرى – لا شجرة المعرفة، بل شجرة الحياة . وعوضاً عن ان يفتح الاصداف بحثاً عن اللآلىء، فانه يبدعها . وعوضاً عن البحث عن الذهب، يصنعه في بيته . انه كنز بغير قفل . والنفائس تتجسد بنظرة منه .

لو ان الحكماء يتنافسون ايضاً، فانهم قد يغيرون العالم . ولكن هـــذا اقتراح بالمستحيل . «القويّ يحرس مسكنه»، ومسكن الحكيم هو السلام .

يركن الكبار عموماً الى الكلمات بدلاً من الصور، غير ان الصغار يعرفون بالغريزة ان الكلمات وحدها لا تكفي . ولذلك يلجأ الاطفال الى الرسم كأمر طبيعي . و «الخربشة» – تلك الارض الجوفية الشاسعة للفن – تثبت ان في الكبير غريزة للرسم منغمرة، ولكنها لم تنغمر كلياً . فالكل يودّ لو يحسّن خربشته – فيجعل المدخنة اكثر استقامة، ولولب الدخان اقرب الى الاسترخاء، والبقرة اقلّ شبهاً بكلب .

البقرات واثقة من نفسها، تشعّ ضرباً من الحتميّة – كأنما هناك بقرة أولى صنعت البقرات في شبهها . وكذلك الحال مع الزنابق، وعصافير الدوري، واشجار عيد الميلاد، والدببـــة

المستديرة العيون . وبعض انواع الناس ايضاً يبدون كأنهم أنماط أولى ، كالقراصنة ، والاميرات ، والساحرات ، ومهندسي القاطرات . هذه كلها صور اساسية . وكذلك بعض الاشكال التجريدية ، كقطع الحطب، والدعابل، ومخروطات البوظة، وقطرات الندى، والدومينو. وكذلك الالوان، التي لا بد وان يعرفها المرء جميعاً، كأحمر سيارة الاطفاء ووردي ّ بعض السمك، والزمرّد، والزعفران، والورود الصفر، والكدمات، والمشمش، والشّعر البرونزي، وروعة الصبح، وهلمّ جرّا .

صور كهذه هي المادة الخام للفكر الخلاّق، اكثر مما هي الكلمات او الارقام . ولذا يتحتم ان نجعل جزءاً من التربية تعليم الناشئة تصويرها – على نحو مقبول في التخطيط والرسم، وعلى نحو فائق في الذهن.

ان الغوص الى دواخل الرائعة الفنية تدريب ممتاز لعين الخيال . والقيام بمحاولة جادة خاشعة للرسم بالقلم والزيت امر مفيد ايضاً. ولكن هناك انواعاً من التدريب الداخلي تعين المرء. ابسطها ان يغلق عينيه، ويسترخي، ليرى التهاويل التي تأتيه . وهذا يعني التخلي عن السيطرة الذهنية، ورفض كل تدخل لفظي من العقل، وإيقاف الفكر عن قصد . فيغدو المرء اشبه بمشاهد سلبي جالس وحده في قاعة السينما، يرقب الشاشة .

وفي هدوء تام تنسرح اعجب الصور . فهذه التعاريج اللألاءة

التي تنساب داخل الجفنين المغمضين قد تتحول الى سياج حديقة، ثم الى تماسيح صدئة الانياب؛ واذنابها تذوب كغيوم الشمس الغاربة وهي تغرق فيما هو تحت البحر الزجاجي - لتظهر من جديد، مجدولةً في مصغّر : اجزاءً لمـّاعة من مركب شراعي .

كلها واحد وكلها متغيّر . تماسيح نحاسية تتحول الى صفر مصقول . البحر كبريتي . والشراع أرجواني كغيمة . وفي رأس السارية ترفرف جمجمة وعظمتان متقاطعتان . يا لشجاعة القراصنة الذين كانوا يمخرون البحار تحت راية كهذه ! ولكن الفكر يتدخل الآن . وشدة الالوان وراء الجفنين تدل على ان الصبح قد طلع في الخارج... أوان الفطور .

في النوم استيقظت عين الخيال . وكانت الاحلام أولى دلائل الانسان الرهيبة على انه من روح وجسد معاً . واذا كانت الكلاب تحلم، فذلك دليل لها ايضاً، ولكن الكلاب أعلم بما تفهمه من الاحلام . من ينكر ان الانسان في الاحلام يتخلص من جسده ؟ حتى البليد يُبدي في الاحلام من قوة الخيال وحريته ما ينافس رابليه او بيكاسو . ففي كل إنسان، اذن، عين الخيال حقيقية كعين البصر .

الاحلام دقيقة غير انها جموحة وعجيبة السرعة . زوجة حارس المنارة تحلم بقطتها وهي تلبس حذاءً وتعيّن الوقت بينما تلبس وجهها القططي المفلطح تقاطيع الفأر المدببة . وَصْوَصةٌ

واحدة من فأر حقيقي احتوت حلمها كله . وفي الاحلام كما في الجسد، تكون الرؤية تصديقاً . ولو كان ذلك ينطبق على عين الذهن في اليقظة ايضًا، لجُنَّ الانسان .

ثمة خط من طيور البحر البيضاء، في طيرانها المنخفض، يقطع مياه الخليج الزرقاء . وفي غرفة النوم داخل المنارة مرآة تطير طيور البحر فيها ايضًا لبرهة وجيزة . لقد رأتها زوجة حارس المنارة في المرآة . والآن ها هي مغمضة العينين تحاول استرجاعها . اي نوع من الطيور كانت ؟ فاتها ان تلاحظ . ما عددها ؟ لا تعرف . اذن، ما الذي تتبيّنه عين خيالها ؟ نجمات بيضاء في ظل غيمة . تداوين موسيقية تشعّ في الشمس . أثرٌ ورقيّ لجنيّة مختطفة . نَدْفُ ثلجٍ على خيط . طيور بحر !

مجرد الذكرى ايضًا خيال، واعادة خلق . ولذا فان ثمة مرحلة اخرى من تدريب المخيّلة، وهي القذف بها في بحار الذكرى، مستدعية الى عَتَمات الذهن الافراد والاماكن التي كان المرء يحبها اكثر من غيرها — سابحةً خلال توالٍ عميق من صورها، المتباعدة زماناً ومكاناً .

لا شيء يقوّي رؤية المرء الخيالية، ويوسّعها، ويكثفها، إلا الفن نفسه . وهذا التمرين صحّي، رغم صعوبته اول الامر، ومرارته. فالمرء اذ يدرب نفسه على الرؤية الخيالية، فان الاعداء والكوابيس، ولحظات المهانة والحرج، واحقاد المظالم القديمة ،

تنبثق من جديد الى وعيه ، وتحجب رؤيته . وعليه ان يتجاهلها . فالصفح بغير نسيان جحيم . خير المرء ان ينسى بغير ان يصفح .

واذ تتعلم المخيّلة ان تنظر ، عليها ايضاً ان تعلم كيف تصرف النظر . بدون هذا التدريب المزدوج يأتي الخطر. فالمصاب بعقدة الاضطهاد ، مثلاً ، لم يُنَمِّ الا ناحية واحـــدة من قوته الخيالية وسوف يتعذب ويتألم . وهكذا قل في الجبان ، والغيور . فما من انسان له القوة والجَلَد على الاستمرار في التحديق في الرؤى البغيضة الكثيرة التي يستحضرها الخيال . وكما يحذر الانسان ، في الجسد ، الاصطدام، والعدوى، وغيرهما من الاخطار ، هكذا عليه في الخيال ان يشيح عن بعض الامور ، بحركة من المخيّلة نفسها .

المرَدَة الحارسة التي تقام على مـــداخل الهياكل الشرقية والـ « غارغويلات » التي تحدّق من سطوح الكاتدرائيات ، انما يقصد بها تحذير الناس من الدخول عن غير قصد او بغير خشوع، لان اشياء الروح خطرة بقدر ما هي صالحة . وهـــذا يصدق ايضاً على الرؤية الخيالية .

والخيال يأتي أحياناً كزخّة مطر فجائية ، فـــلا يستطيع المرء عليه سيطرة كما لا يستطيع كبح السحابة المدرارة . مـــا أوهى وما اجمح قوى استعادة الخلق لدى الانسان ! فهو انما

ينزلق الى احلام النهار ، والمؤسفات ، والاتهامات ، وتقريع الضمير . فالماضي يمور ويغتلم كلجج البحر العظيم . لقد راح ، راح كله ، وما أقل ما وعاه الانسان ! يا لضيعة الحياة !

ولكن بعد المران الكثير ، تستقر أمواه السنين وتأخذ بشيء من الصفاء . واذ يحلّق المرء عالياً فوقها ، يرى ظله ينزلق على قاع المحيط في الاعماق . واذا هو يطير فوق الماضي ، بملء حريته ، والشمس على كتفيه .

في « إكارُس » لبرويغل ، تطغي الشمس الغاربة على كل شيء . والمشاهد يحدّق عبر الابعاد الهوائية في عرشها وسط الصورة . والهواء يحمل ألوان الشمس ، وعاصفة على وشك الهبوب . مراكب صغيرة تجد في الهرب بحثاً عن ملجأ . والبحر ينحني شفافاً ، متنائياً . ومن على التلعة الصخرية هناك رجل يصطاد السمك . وفي الاسفل منه تلتمع ساقان واقعتان في البحر — إكارس . يبدو انه كان في سقوط مستمر منذ الظهيرة ، والشمس عالية . فاكارس حلّق عالياً اكثر مما ينبغي نحو الشمس ، فأذابت الشمع الذي في جناحيه . والآن ها هما ، هو والشمس، يغربان معاً. الا ان إكارس لن يعود ابداً .

هل هذه الصورة نفخة نقية من السحر : لاهية ، شفافة ، بريئة من كل فلسفة ؟ قد يقال هذا ايضاً عن صورة « العاصفة »، ويُنكر في الحال . « إكارس » تتصف بجوّ هائج لكنه لألاء ،

هو نفسه في « العاصفة » . وكلتـا الصورتين تحوي ، في ذَوْبٍ قلق، العناصر الكلاسيكية نفسها : الهواء والماء والتراب والنار. فقد كان برويغل وشكسبير يوازنان حتى العناصر كغيمة مـن الفراش محمولة على اطراف الاصابع منهما .

في قمة الرأس البرّي ثمة رجل يحرث ، يطوي الارض طيّ القماش . وبين الشجيرات القريبة رجل نائم . وهناك راع رفع ناظريه نحو السماء محـدّقاً – امّا لدهشته لسقوط إكارس او لاضطرابه لمقدم العاصفة . اين والد إكارس ؟ اين ديدالس ؟ لقد حذّر ابنه من الطيران عالياً جداً او منخفضاً جداً . وقد طار ديدالس في الطريق الوسط ، محمولاً على الهواء الشفاف .

سقط اكارس . أمّا ديدالس ، فقد ظل يطير وهو ينتحب ، وتلاشى في الغروب .

لقد كان برويغل ، كديدالس ، مخترعاً هائلاً . ولعله حذّر ابنه ايضاً من مخاطر الحياة الخيالية . فالخيال عندما يبالغ في التحليق نحو نيران الروح الرهيبة ، او في الانخفاض نحو مياه الحسّ العاصفة ، مهدّد بالكارثة .

رغم هذا ، فان « اكارس » برويغل ، على وجـه العموم ، اقرب الى الدعوة منها الى التحذير . فالتراب والهواء والماء تأتي بالحياة ، وبعد ذلك بالموت ، لانهـا جزء من الدنيا الدائبة في

دورانها . بيد ان الحياة من هذه الدنيا ذاتها هي النار ، مريعة وسماوية ، دافقة من الخارج . في داخل صورة برويغل يحدّق الاشخاص في التراب والهواء والماء . ولكن المرء من خارجها يتطلع مباشرة الى النار ، الى الشمس . ورؤية المشاهد تحلـّق الى الشمس الغاربة . فهو يتقمص ديدالس ، ويشاطره تجربته .

وفي النهاية يضمحلّ الظل الاخضر الذي تلقيـــه نفس المرء المتخيّلة – يضمحلّ ويتلاشى اذ يتهاوى قاع البحر ويختفي . والآن ، لا ارض هناك اينما نظر المرء ، ولا ذكريات . والشمس آخذة بالغروب . غير ان الخيال باقٍ في طـــيرانه القويّ الى الشمس .

المرء يخلق ! يخلق ولا شيء غير الخلق ! وهــذا ليس فيه اعادة لتشكيل سبق : انما هذا هو المجهول ، هو الجديد ، هو الانبثاق الى الحياة !

مفاتن الطبيعة متصلٌ بعضها ببعض ، وكلها تنساب وتدوّم معاً . فالغسق الذي يتلو الغروب والنجوم التي تبزغ واحدة تلو اخرى في السماء تبدو جميعاً كأنها اجزاء من عمليـــة واحدة ، ومغزى واحد . والطبيعة في كل مكان تبدو انعكاساً لمشيئة الله . ولكن هذا لا يصدق على الفن . فالرائعة الفنية تعكس المشيئة الحرة للرجل الذي صنعها . ولما كان مركزها في ذاتهـــا ، فهي قائمة وحـــدها منفصلة عن بقية الخَـلْـق . ولذا فان الرائعة لا ُتفهم الا كما يفهم الشخص شخصاً آخر – بالحدس التعاطفي .

ليس يكفي ان ُيعجب الانسان بانسان آخر او يمقته : فان عليه ان يحاول ان يضع نفسه مكان الانسان الآخر . وهكذا في

الفن : يحاول المرء ان يتخلّى عن نقطة مركزه لكيما يركّز ادراكاته في داخل الرائعة ذاتها . وهذا يعني الاستقصاء الخيالي والكثير غير ذلك .

ويتطلب هذا ، فيما يتطلب ، ضرباً من الاحترام ، او الامتنان الساكن ؛ اما الاعجاب ، فلا ، قطعاً . حالما يقف المرء ليقول : « ما أجملها » ! فانه يعرّض نفسه لخطر الضلال في الطريق . واكثر من ذلك : يحسّ المرء بأن سحراً يحمله ويبتعد به عن سراط الجمال – شبراً كان ذلك ام ميلاً . فاذا وقع أسيراً لجمال الرائعة دون ان يحسّ في خاطره معناها ايضاً ، فانه يمرّ بتجربة من الفرح الجارف المسكر الذي يعقبه في الحال هبوط ، وشعور بالخيبة والفراغ . الجماليات لا تكفي . والاساتذة الذين يتّبعون المنحى الراهن بالاصرار على ان الفن يجب ان يكون تجربة « محض جمالية » انما يقصّون اجنحة التحسّس ويقفّصون الذهن. وغالباً ما يثبّطون الى الابد همّة اولئك الذين يتعطشون اكثر من غيرهم الى الجمال، مكرهين الرغبة الحقيقية على الخروج عن الطريق .

حتى غروب الشمس لا يمكن ان يكون تجربة « محض جمالية » . فالشكل واللون يقولان ان الشمس تغيب ، ان الليل قادم وان الطقس يتخذ منحى معيناً . « شمس حمراء في الليل ، يا لفرحة البحّارة » ! هذا القول يظهر الجمال والمغزى مجموعين

معاً، كدأبهما دائماً . وهو يشير من بعيد الى ان صراط الجمال غير مقصور على الخبراء . كان ذلك الصراط جزءاً من حكمة العصر الحجري ، وما زال هو طريق البشرية الرئيسي . غير ان هذا آخذ في تغير سريع : فعامل المصنع وموظف المكتب يطرقان الآن سبيل القبح . الا ان الذين يعملون في الهواء الطلق ما زالوا، تعثراً ام لا ، عن عمىً ام لا ، قريبين من صراط الجمال . ولعل واحداً في الالف منهم يجد انه طريق يمتد الى ما وراء المرئي .

قلما يتكلم الناس اليوم عن صراط الجمال . فهو يبدو موضوعاً طيباً لذوي الترف من هواة الفن ، لا لذوي الرصانة والجد من البشر . وهو يعتبر ممراً كثير التعاريج والنفاق والتصنع على الحافة من حقائق الحياة القبيحة . بل ان صراط الجمال كثيراً ما يساء فهمه حتى من اولئك الذين يزعمون انهم يتبعونه ، كأنه طريق ممهّد للابيقورية والهيدونية * . حضارات بكاملها قد سارت على ذلك الطريق الروماني الى الهاوية . فثمة دائماً مسفسطون يرددون ان الحرب والجهل قد يتلاشيان لو اتصف كل شيء بالذوق الرفيع . فهم يحسبون خطأً ان صراط الجمال هو طريق **الى** الجمال . وهو ليس كذلك : انه طريق **خلال** الجمال .

---

* هكذا عرّبت هذه اللفظة اليونانية الاصل (hedonism) . والهيدونية مبدأ يقول ان اللذة هي الخير الاسمى . (المترجم)

ولذا فانه فعلاً مستقيم وسهل . وحذلقة خبير الفن غريبة عليه . فالرجل الذي يجد فتاة ما جميلة لمجرد انها تجتذبه ، ليس لديه الا حسّ حيواني بماهية الجمال . وينطبق هـــذا القول على المسفسط الذي يحسب صورة ما جميلة لانها تروق له . شيء طيب ، بالطبع ، ان تروق له ، ولكن ذلك ليس كافياً . فلـــئن يكن ذوقه رفيعاً فان حسّه بالجمال ما زال ناقص التكوين .

اذا حاول المرء ان يمشي في صراط الجمال في حالة ذاتية من ارضاء النفس وامتاعها ، فان لذائذه ستبدو اشبه بحجارة عبور زَلِقَة وضعت عرض سيل من الالم . وهو في النهاية لا بد واقع عنها في السيل ليغرق. فالطريق لا يمتدّ عبر السيل الحيّ القتّال، بل ينتهي اليه . فاذا كان المرء مستعداً ، حمله السيل .

لماذا ظهر الملاك للرعاة ؟ لم يكونوا قـــط من الحكماء ، ولا يذكر الكتاب المقدس شيئاً عن كونهم من الصالحين . غير انهم كانوا ينامون مع السماء صدراً لصدر : لقد كانوا على صراط الجمال. وهكذا كان صيادو السمك الذين دعاهم المسيح بنفسه اول الامر. في صورة دوتشيو المعروضة في المتحف الوطني بعنوان « دعوة بطرس واندراوس » ، نرى الرسولين المزمعـــين ملتحيين ، مهمومين ، ولكنهما طفلان ، كأنهما لا يفكران ، وهما يجرّان بالشباك أملاً في المعجزات على ثبج البحر . وقد وقف المسيح ليومىء اليهما ، هـــادئاً كصديق ، من على الشاطىء . صراط

الجمال ، لبطرس واندراوس كما هو لدوتشيو ، انما يمتد من خلال المسيح .

ليس من الضروري ان يكون المشاهد مسيحياً ليجد إثارة روحية في مثل هذه الصور . وهذه حقيقة لها اهمية خاصة في العصور غير الدينية . فالرومان الذين لم يؤمنوا بدين الاغريق كانوا يجدون عوناً روحياً في روائع النحت الاغريقي القديمة . وعلى هذا النحو شجع أمراء النهضة ، رغم انعدام التقوى والايمان فيهم ، عباقرة الفن على العطاء العجيب . وعصرنا الراهن – رغماً عن متدينيه القلائل وأدعيائه الغفيرين – عصر غير ديني ايضاً . فالعلم ، لا الروح ، هو الذي يحكم ويسود . ولذا فان عِطاش الروح يتطلعون من جديد الى صراط الجمال .

الا أنّ من العسير ان نجد الطريق الآن . والذهن الذي طغى عليه العلم يحجم عنه . والذين يسيرون عليه قلما يتكلمون . والادلاء قلّة ويميلون الى الباطنية . الهموم كثيرة ، وكل همّ درب جانبي . فصراط الجمال ، في الواقع ، يُفقَد اكثر بكثير مما يوجد .

واذا ما فقد الانسان صراط الجمال ، مَرِض . لقد كان الغرض الاول من الفن البدائي ان يسعف الانسان في شفاء مثل هذا المرض . بل ان ميزة الشفاء هذه هي قاعدة الفن كله . ولولاها لكان الفن مجرد دغدغة ، وتضليل ، وخديعة . وقد

اعطى ماتيس احدى الحقائق القديمة صياغة عصرية عندما قال انه يريد من صوره ان تكون اشبه بالكراسي المريحة لرجل الاعمال المتعب .

ولكن الكراسي المريحة لا تكفي . وكل فن لا يتوخى إلا الجمالات البدائية الشافية ، دون مغزاها ، عابر عبور نومة قصيرة مليئة بالاحلام . لقد استعاد الفن الحديث شيئاً من نقاوة الفن البدائي . فهو يسكن عالماً طرياً نظيفاً بقدر ما هو ايضاً قديم : عالم اشكال الروح . إلا انه غالباً ما يُنكر مغزى هذه الاشكال .

ولذا فان البوشمن الاستراليين ، وناحتي الاصنام الافريقيين ، وهنود النفاجو الحمر الذين يرسمون بالرمل ، ما زالوا ابرع من غيرهم . فألوانهم وأشكالهم تتلاءم على نحو نابض، ملاءمة الاصبع للزناد . ورغم غرابتهم وتعقيداتهم، فان فنهم واضح ناصع . فهذا القناع الابنوسي قد يكون قبضة يد ، اذ هو كلاهما معاً . وهذا المربّع الرمليّ يصبح بركة ضحضاحة للارواح .

اشياء كهذه دقيقة دقة المخططات الهندسية وحية متوثبة كاللّهُب . وحسب المرء ان يقدّر جمالها ليشعر وكأنه يخرج من ملابس الناسخ الرطبة القذرة الى الهواء الطلق النقي . كما ان دراسة مغزاها ومرماها تنير الجوّ بالنبوّة والامل .

لا يهم هنود النفاجو شيء من امور الاعمال الصالحة او البحث عن الحقيقـــة . وعوضاً عن ذلك يصنعون حياتهم على غرار « هوزوجيي » المثاليّ : صراط الجمال . ووسيلتهم الرئيسية في هذا الصنع هي الفن والغناء — فنّ العصر الحجري وغناؤه .

عندما وجد المستعمرون الاسبان هذه القبيلة صعبة المراس ، لقبوها بـ « السكاكين الدموية » ، ومن هنا كلمة « نفاجو » . أما هم فيدعون انفسهم «دينه» (Dinch) ، اي «شعب النمل الاحمر». طبيعة النمل هي غزارة العدد ، والشغل الدؤوب ، والنظام ، والقوة. ولذا فان قوماً من النمل لا بد ان يكونوا محاربين رهيبين. ولكن النمل ايضاً ينتمي الى الارض ، غامض ، معزول عن غيره · وهذه الصفات تنعكس في اقوام النفاجو. كانت غزواتهم فيما مضى تُلحق دائماً في الحال بمراسيم التطهير . اما إبّان السلم فهم على جانب كبير من الدماثة والتقشف . وهم ما زالوا يقيمون مراسيم التطهير ، وذلك بعـــد التخرج من مدارس البيض الاجبارية . فالحرب ، والعلم ، والحياة نفسها ، يتحكـّم فيها لديهم الطريق — والطريق هو صراط الجمال .

دليلهم الى الصراط هو « صاحب الطبّ » ، الذي تجتمع فيه مهن الطب ، والسحر ، والكهانة ، الى جانب الفن . اساليبه ومعتقداته كلها تعود الى ثقافة العصر الحجري ولهذا فان المرء لا يقابله الا بشيء من الهلع، اشبه بسَلَـفٍ أقدم من موسى، او

لاوتسي . وهو يحدّق في عين المرء ومن خلالها ببطء، كأنـــه يمشي بخياله في ارض مجهولة . ويقول ان الآلهة منحت اسلافه القدامى جلود الكباش المصبوغة كأنماطٍ أولى، ولا يسوغ لاحد ان ينسخها الا بمواد فانية . وفانية تعني اشد توثباً وحيوية .

وقد استرجعت الآلهة جلود الكباش السحرية، غير ان اصحاب الطب تذكروا، ولقّنوا ابناءهم . وقد حدث ذلك في عصور غابرة، والناس بعد في البداية . ومع هذا، فقـــد راح اصحاب الطب يعيدون خلق صـــور الآلهة، صورها العديدة الغفيرة، بالضبط كما كانت ابداً . والفرد يتعلم في صباه . والصور تستحضر الآلهة . ولكنّ الشاق العسير هو ان يتعلم الغناء للآلهة عند مقدمها .

يجب اولاً تهيئة رمل اصفر نقي، ومسحوق فحم، ولقاح يقوم مقام الابيض، وحجر رملي احمر مسحوق. هذه الالوان تـُذَرّ من قبضة اليد، اذ تقع من تحت ابهامه ناعمة كالشَّعر . ويصنع بها قوس قزح ضيقاً يواجه الشرق وعلى طرفيه رأس وقدمان . وهذه الإلهة القُزَحية تحرس الآلهة القادمة . وانها لتتخذ اشكالها ساعة إثر ساعة داخل القوس . وهي طويـــلة وضامرة، جذوعهـــا كالاشجار، واطرافها دقيقة، ورؤوسها مستديرة او مربعة . البرق والقمح، والخيوط الطويلة واكياس العقاقير، كلها في ايديها الصغيرة . وهي جنباً لجنب تتخاطب معاً .

أسرة الآلهة هذه، هل هي ملقاة على ظهورها على الرمل الاصفر، ام انها واقفة ؟ هل هي ترقص في صف على غرار الهنود، ام انها بلا حراك ؟ غير مهمّ . فالعالم المصوّر هنا لا هو في بُعْدَين ولا ثلاثة أبعاد، لا هو في سكون ولا في حركة . فهو ذلك العالم الحدوديّ ما بين حركات وأبعاد عالمنا . واذ تدنو الآلهة من صورتها، ينهض صاحب الطب من على ركبتيه .

والآن يتقدم الرجل الذي أمر بهذه المراسيم، ويطأ الصورة الرملية، وملؤه الامل، ويجلس بين الآلهة . واظهاراً لاحترامه يأكل قليلاً من الرمل، بينما يروح صاحب الطب يغنّي، سائلاً الآلهة لماذا اصابت هذا الرجل بالمرض . وفي النهاية تجيب الآلهة من خلال الاغنية. لقد داس المريض على نملة حمراء خطأ، فأساء. غير ان هذا لقاء مبارك، ولسوف يُصفح عنه . لقد صُفح عنه الآن، وسيبرأ عما قريب .

وفيما يستمر الغناء تأفل النجوم . لقد سُمح للمريض بان يعود الى صراط الجمال : الجمال الذي فوقه، الجمال الذي تحته، الجمال الذي حوله، الجمال الذي في داخله . وتنتهي الشعائر . ويمحو صاحب الطب صورته . فهو لن يسمح لها بالبقاء فعّالةً، كالمصور الشعاعي الذي يوقف الجهاز حال اخذه الصورة .

والآن لقد ذهبت الآلهة . ربما مات المريض، او لعله اعطي فسحةً من الحياة. ولكن المرضى كلهم، فيما يبدو، يموتون عاجلاً

او آجلاً، مهما اجاد المغنّي ومهما تهالك صاحب الطب . تسعاً وتسعين مرة يترك الناس المستشفى ماشين على القدم . اما المرة المئة – فلا .

ان هذا الرجل رجل الشروق الساكن الضامر الذي جلس القرفصاء في بنطلونه الرخيص ليبدّد صورته بريشة نسر، قد احضر الآلهة الى البيت لنفس بشرية . وبدلاً من ان يقولب الطبيعة، كالساحر او العالم، فانه يعيد صياغة الطبيعة الانسانية . فهو بالأغاني والصور يرأب الصدع الذي يقع دوماً بين الرجل الواحد وبقية الخلق .

قضى برنارد برنسون عصر احد الايام وهو يتأمل رسوماً صينية لمشاهد شتوية . وعندما نهض في النهاية ليذهب، رأى نافذة المتحف وقد امتلأت بغَسَقٍ ثلجي، فهتف، مشيراً الى النافذة : « تلك افضلها جميعاً ! » لقد كان مركز برنسون قد تحول من ذاته الى الصور، والرسوم التي امامه ما عادت متعةً بحدّ ذاتها وغدت وسيلة لتجربة المزيد من الجمال . قد يُظَن ان هذا انجازاً حققه بشخصه ، ولكن سببه كان خارجاً عنه . فبرنسون ، دون وعي منه ، كان قد وضع نفسه مكان الفنان الصيني . ورأى النافذة بعيون الرجال الذين رسموا تلك الصور . بل ان اولئك الفنانين الموتى النائين اجتمعوا معاً ليخلقوا صورة جديدة في الثلج لبرنسون .

عندما يصبح الفن العظيم موضع هذا الشعور وهذا الفهم العميقين، فانه لا يعود مجموعة من الاشياء الجميلة ويصبح بوّابات تلي الواحدة الاخرى . وكلما حدث ذلك كشف الفن عن صراط الجمال . على هذا الغرار تكشف الفلسفة عن طريق الحكمة، ويكشف المسيح عن طريق حسن المعاملة .

هذه هي الطرق المثلى : الجمال والحكمة وحسن المعاملة . وهي بالطبع متصلة بالايمان والامل والمحبة . ولكنها تتصل ايضاً بالأوجه الثلاثة لما يحققه الانسان : الرغبة، والفكر، والفعل . وهي تمنح الحرية لكل وجه منها . فالاختيار بحد ذاتـــه ليس بالشيء الكثير : خذ مثلاً المدمن على المخدرات . ما من حرية حقيقية ممكنة الا على صراط الجمال، والحكمة، والمحبة . بل ان الرغبة الحرة الوحيدة هي الرغبة الجميلة – الرغبة في شيء جدير بالاختيار . والفكر الحر الوحيد كذلك هو الفكر الحكيم، والفعل الحر الوحيد هو الفعل الصالح .

صراط الجمال اول هذه جميعاً – وكرائحة القهوة في الصباح، يهيىء لنا خير بداية .

في احدى روائع مملنغ في ميونيخ نرى ملوك المجوس الثلاثة في وسط الامامية Foreground يسجدون للمسيح، ونرى المجوس الثلاثة انفسهم متهجدين كلٌ على حدة على ثلاثة جبال في الخلفية . هذه الصورة الصغيرة البالغة التعقيد تكرر الاشخاص

مرة بعد مرة لتروي قصتهم الكاملة . فملوك المجوس ينزلون من على جبالهم، ويشتركون في تتبّع النجمة، ويقابلون هرودس، ويسجدون للمسيح الطفل ثم يقفلون راجعين في مركب. رحلتهم هذه حلقة مسطحة تخترق تأليف الصورة . وهي اذ تخترق حلقة هرودس الصغيرة، تسبب « مذبحة الابرياء » . وهي تمسّ قليلاً حياة المسيح، التي تنسرح احداثها عبر امامية الصورة . غير ان المكان الذي يستقل فيه المجوس المركب يقع قرب عمواس . وهناك يتركهم كلب كان قد رافقهم طوال محجتهم، ويعبر الى احداث القصة الاخرى .

كان طريق المجوس، تقليدياً، طريق الحكمة . اما مملنغ فيجعله طريق جمال قبل كل شيء . وفي نقطة الالتقاء بالمسيح يصبح طريق حسن المعاملة ايضاً . وهكذا فان صورة مملنغ تمزج بين الطرق الثلاثة الممكنة .

صراط الجمال يحوي ألف مكان مقدس والف الف معبد — بعضها رقيق واه وبعضها راسخ رسوخ التلال .

ولكن كلما تطورت البشرية ، ازداد الصراط وعورة وقلقاً . فلقد كان أشقّ على صاحب الطب النفاجي مما كان على رفاقه، وهو أشق دائماً على الفنانين — لا أشق في السير بقدر ما هو اخطر في الضلال عنه . فالضلال عنه، بعد ان يُبلَـغ عن

وعي، ألم رهيب، كفقدان العقل. وايجاد الصراط بعد الضلال أليم ايضاً، كاسترجاع الحياة في عضو مجمّد .

او انه كاهتداء القديس بولس : ضربة واحدة صاعقة . ليس بوسع اي انسان ان يصعد مباشرة، وعلى الفور، الى مثل هذا البرق الصاعق، ولذا فلا بد ان القديس بولس كان قد سار في صراط الجمال من قبل، على ذرى سبقت المسيحية . غير انه لم يسبق له ان تحطّم وتقولب من جديد وفق الصراط كما فعل هذه المرة . ولحظة اهتداء بولس كانت دائماً تحدياً يرحب به عظماء الفنانين لان العديدين منهم يدركون ان الوحي بوسعه ان يصدع القلب ويحرقه . وفي رؤيا ميكلانجلو البركانية في الفاتيكان، نرى بولس وقد ارتمى وتقلب من الرعب، اشبه بجرو دبّ لم يكمل تكوينه .

اما صورة برويغل في فينّا، فهي على العكس، وادعة ظليلة كعشّ احتجب في أعلى الاغصان . ومع ذلك، فان رؤية هذه الصورة هي قبل كل شيء انضمام الى حملة بولس المسلحة . فالمرء يقطع سلسلة من الجبال تداني السماء . وفي اسفل الطريق، قرب أجمة ساكنة ، ثمة رجل وقع عن حصانه – رئيس الجند ، فيما يبدو . بعض الطابور الذي يتقدمه يستدير ليسمع الخبر، في حين يستمرّ بعضه الآخر في درب منعطف سيؤدي في النهاية الى ما حول الاجمة ثانية . وفي اثناء ذلك يندفع رفاق المرء الذين في

المؤخرة الى الأمام على الدرب ، آملين في ان يعرفوا المزيد عما حدث . ان المرء، وهو في خضم هذا الجيش غير مرئي، ليتقدم في صراط الجمال سائراً نحو أجمة ساكنة ، وقديس مصعوق ، وصاعقة .

في رؤى هيرونيموس بوش الزاخرة كلها ثمة شخص واحد يبرز منها ببطولة : ذلك هو « الملك الاسود » في صورة « الميلاد» المعروضة في البرادو . فبينا يجثو المجوسيان الآخران، يقف هو امام المسيح الطفل منتصباً، ينتظر هادئاً، بلا كبرياء . وهـــو احدث الملوك الثلاثة سناً، كما انه افخرهم ثياباً، ولكن عوضاً عن زينة الكنيسة او الدولة، نراه لابساً اردية التأمل البيضـــاء المشقوقة المتألقة، وقد جرت ذيولها على الارض كغيث الربيع . فيشعر المرء انه لا بد اول من رأى نجمة بيت لحم . انه ظلامٌ استقر على الظلام الفسيح ، صعّد بناظريه ورأى النور .

لم يكن الفن العظيم قط مجرد آلة في خدمة التنظيم الديني ،

غير أنه يمثّل دائماً انهياراً من النور الروحي . ولذا وجب على كل من جرؤ على تفسيره ان يستقصي الدين ايضاً ، ومـــا وراء الدين من اسطورة . وبوسعه ان ينظر الى الاساطير والاديان ، مهما تكن ، كأنها حقيقة ، كأنها حدث وقع ، ولا مردّ له ، في الوعي البشري .

نحن نتحدث عن الفن الديني ، الا ان الفن العظيم ديني دائماً – بمعنى الكلمة الشخصي لا الطائفي . فطبيعة الفن الكبير هي ايصال الحقائق الروحية . ولن يدعي احد ان هذه الحقائق لا توجد الا في الكنيسة او الكتاب المقدس . فالكتاب المقدس نفسه عمل فني ، والفن ايضاً كتاب مقدس .

من يعبد اليوم الإلهة العظمى ، إلهة العصور المايكينية ؟ ومع ذلك فان تمثالها النصفي في البرادو مـــا زال حيّاً ، يشعّ حياة . وفضلاً عن ذلك، فان المرء عندما يرى التماثيل الاغريقية الحقيقية يتراجع برهـــة الى شمس زمان كان فيه البشر يألفون آلهتهم حتى جعلوا يعرفونها وهي عارية . لقد مات النحاتون مع آلهتهم . أما الرخام فبقي حياً – يسطع بالحقيقة الروحية . وحتى رؤية الحق فيه ما هي الا البداية .

صورة برويغل « مذبحة الابرياء » ، في فينا ، أشبه بالسقوط الى الظـــلام من النور ، بالسقوط والتدويم والذوبان ، كالثلج . والمشاهدون قلما يتريثون طويلاً إزاء هذه الصورة . فتفاصيـــل

القتل والفجيعة فيها بيّنة جداً، مريعة جداً . لقد كوّم برويغل الرعب على الرعب كما تتكوم الصحون على الثلج الباسم . فالمرء في النهاية ييأس ، وينصرف طلباً للنجاة . ولكن لا نجاة من هذه الصورة . فانها ستبقى مكاناً للمعاناة داخل ذهن المرء الى ان يعود لينظر اليها من جديد .

هناك عش خالٍ في شجرة مشرفة على المشهد ، يبدو ان العصافير قد هربت منه . كان برويغل مولعاً بمثل هذه التشابيه التي تؤكد على معناه وتقنّع ، في الوقت نفسه ، عمق افكاره . والنجاة ليست خارج الصورة بل داخلها ، ويجـــدها المرء في ضرب من الفرح الجديد . فلئن يكن الجنود قد اقتحموا المذود وهم يبحثون – كما فعل المشاهد دون ان يعلم ما الذي هو يبحث عنه – فقد هرب المسيح الطفل .

فنجاة المرء تتحقق في خلال الصورة وخروجاً منها ، مـع المسيح . لقد هرب من تلك المذبحة العاتية المجنونة ، ومع ذلك فها هو الآن هنا ، في ذهن المشاهد وقلبه .

عين الخيال مظلمة ولكنها رغم ذلك تطفح نوراً ، نوراً من الداخل ومن الخارج . « سمراء أنا ، ولكنني جميلة » . في كثير من الكنائس الاوروبية نجد ان هيكل «العذراء السوداء» يحظى بأزكى الزهور . و « العذراء السوداء » التي في مونتسيرات ، وهي الام الروحية لقطالونيا بأجمعها ، تجلس في القلب من الجبل

المنشقّ ، ظلماء كالجوهرة السوداء والفضاء الخارجي ، والمسيح جالس منتصباً على ركبتها كالنور والارادة في حضن القدر .

« في براري الجنوب ولدتني أمي ،

وأسود أنا ، ولكنّ نفسيَ ، آهِ ، بيضاء »* .

اذا نظر الانسان الى الشمس مباشرة ، فانه لا يرى الا الظلام . واذا وقف احد بينه وبين الشمس – اقرب الى النور – بدا مظلماً ايضاً . والفن الديني غالباً ما يبدو كالظلام – او العتمة المصقولة ، ومن دأب الفن الرسمي ان يكون كذلك . ولكن عندما يبدو اعظم الفن في اي دين من الاديان معتماً، فما ذلك الا لانه يقف كالترحاب امام النور .

قال يهوه : « لا تجعل لك آلهة غيري ! » وقال ايضاً : « لا تصنع لك تمثالاً منحوتاً ... » غير ان معظم البشر ما زالوا ، رغم ذلك، يصنعون الصور والتماثيل وكثيرون منهم يحاولون ان يصوروا الله . فالمصاعب – لا سيما في تجسيد معان فلسفية كالثالوث المقدس مثلاً – لا توصف ولا تقهر . ومع ذلك ، فان الانسان لا بد له من صور وتماثيل . والقديس باتريك ، لكي يوضّح الثالوث المقدس، التقط زهرة ثلاثية الاوراق، مثلاً عليه .

---

* مطلع قصيدة لوليم بليك . (المترجم)

صور إلغريكو تشبه اعواد ثقاب شمعية شاحبة تُرفع لكيما تنير كنائس لم يسمع بها احد . وقد صمم البعض منها لكنائس معينة ، كفضاء مقدس ضمن مكان مقدس . وفيها حذا الغريكو حذو تنتورتو في نحت نماذج من الجبس اولاً . فكان يضع النموذج في الزاوية التي سترى منها الصورة ، ثم يرسم نقلاً عنه . وهذه الطريقة التقنيّة تدحض تهمة اللابؤريّة في عينيه التي كثيراً ما يتهم بها ، فما على المرء الا ان يركع امام صورته « الميلاد » في البرادو ليجد ما يسمّى بتشويهاتها يتلاشى . انه يحدّق صُعُداً في مخروط مائل كلهيب نار .

روائع اخرى كثيرة من الفن الديني ، رسمت لكي ترى من الاسفل ، تُعلّق الآن على مستوى النظر في المتاحف ، فتشوش المشاهد . فأمامية صورة مَنْتنيا « الصلب » ، في اللوفر ، تبدو كأنها في انهيار دونما سبب . ولكن اذا كلّف المرء نفسه مشقة النظر اليها وهو راكع ، وجد نفسه في قبر مفتوح عند قاعدة الصليب ، كما قصد الرسام . والطريقة الوحيدة للانضمام الى المتعبدين في « ميلاد » برويغل ، في المتحف الوطني بلندن ، هي الركوع امام الصورة . وصورة الاخوة فان آيك « الحَمَل المقدس » ، في غنت ، تبدو مفككة غريبة التركيب ، الى ان يجثو المرء ، واذا هي سلّم عريض يرقى الى السماء .

والسقوف المرسومة التي خلّفها الفن البيزنطي والرومانسك

تتطلب نوعاً آخر من الرؤية المتحركة : فهي تجيش وتـــدوّم عندما يمشي المشاهد تحتها .

المزهريات الاغريقية القديمة يجب ان تدار باليد . والكؤوس الاغريقية السوداء الضحضاحة ، برسومها الحمراء ، يجب ان ينظر إليها من وضع الراشف – كمن يكون على حاشية النوم . هـــذه الاواني الفخارية ساعدت في نشر الدين الاغريقي على شطآن البحر الابيض المتوسط كلها . فكانت تكتسب قوة من استعمالها .

ان الفن الديني واحدٌ كلّه ، ومتباين كله . لعل الغريكو – وهو رجل من جزيرة كريت ، اعتنق بالتناوب ثلاثة انواع من الكثلكة ، الاورثوذكسية ، والرومانية ، والاسبانيـــة – كان عن حق آخر عَبَدة اورانوس . ولدى الكريتيين القدامى كان اورانوس السماء الاب ، الذي يمطر بذوره على الارض الام . وقد خلق هذان الاثنان كل شيء وسادا كل شيء، الى ان كبر ابنهما كرونوس ، وخصى اورانوس بمنجل من صوان ، وقذف بخصيتيه في البحر . ومن زَبَـــد خصيتي اورانوس ولدت أفروديتي .

لسنا ندري ما معنى كل هذا . بل قد يؤثر البعض الاعتقاد بأن كرونوس كان الاله المتمرد الذي عبده الكهان الفلكيون . فحتى مجيء علم الفلك ، بقيت السماء (الاب) دوامة من الاجيج

والظلام مغلقة الرموز ، والظلام مليء بالعيون ، او ببذور حياة نائية ، تشتعل وتتلألأ في كل مكان قصيّ . وأحد اسماء هـــذا الاب الليلية كان، ولا ريب، آرغوس، ذو العيون المئة، حارس إيو البقرة البيضاء، التي هي الهلال . كان في النهار يجعل الشمس تـُحبل الارض بسهام لاهبة ؛ كما يجعل سهام المطر الناعمة الباردة تنهمر عليها . وفي الليل كان يقذف بالنجوم، احياناً، ويجر كوكباته الى البحر الراجف . ألم يكن جباراً ؟ من يجرؤ على الوقوف بوجهه ؟

وحده كرونوس، اي الزمن، والقياس . ولعل ذلك المنجل الصوّاني المريع كان جهازاً لتعيين حركات النجوم . فماذا مـــا استطاع البشر القياس والتنبؤ بحركات النجوم – واستطاعوا ان يعرفوا، مثلاً، ان « اوريون » (كوكبة الجبّار) يغرق مـــدة شهرين اثنين كل ربيع – عرفوا ايضاً ان الأب السماء ليس بالقادر على كل شيء وانه ينصاع لمشيئة الزمن .

عندما قذفت النجوم رماحها

وسقت السماءَ بدموعها* ...

لقد تنبّأ اورانوس وهو يحتضر بأن كرونوس بدوره

---

* من قصيدة لوليم بليك . (المترجم)

سيطيح به ابناؤه ، ولذا راح كرونوس يلتهمهم واحداً واحداً – كما هو دأب الزمن . زفس فقـــط نجا منه بحيلة ثم عاد ليقهر كرونوس وينفيه الى بريطانيا . وهناك ما زال كرونوس حاكماً ومقره في غرينتش . وبوصفه سيد المقاييس كلها ، اي العِلم ، فان كرونوس قد غدا شاباً قوياً من جديد .

وما الذي جرى لأورانوس، الاب السماء، جد الآلهة الاول ؟ هل مات فعلاً ؟ طبعاً لا . ولكن رؤية النجوم بعـــين فاحصة تكفي لاخصائه ثانية . من المحتمل ان الفنانين ساعدوا الناس في رؤية النجوم رؤية افضل . ولكن ما السبيل الى تمثيل ما يرونه في النجوم من احتراق قرير ، ولألاء وئيد ، وقرب لا يُحد ، ونظام عارم ؟ لا سبيل الى ذلك ، قطعاً .

ولذا فقد جاء الغريكو بالنجوم الى الارض . وصـــاغ منها قديسين وسيدات عذارى . قديسين وسيدات عذارى مسيحيين، ذلك صحيح ، ولكنهم مصوغون من زبد بذور الاب السماء – « حين صاح أبناء السماء جميعاً فرحاً » . وهدير صيحتهم يتردد في صور الغريكو كلها . فالكثير من لوحـــاته أشبه بصنج فضي طويـــل ، يسطع ، ويرنّ ، ويخشخش ، ويزمزم ، ويغنّي ، ويطنّ ، من جرّاء ضربة خفيّة .

والغريب في لوحات الغريكو ان استذكارها واحدة واحدة امر صعب – فيما عـــدا بعض الصور التقليدية كصورة « دفن

الكونت اورغاذ » . اما اعظمها فهي كليالٍ تتعاقب على المرء يقضيها وحيداً على عوّامة تحت النجوم : انها تتمازج في الذاكرة، وخير ما يستعيدها سماء الليل . ولا سيما سماء ليل اسبانيا، فوق الهضبة الوسطى العالية . تحت هذه السماء عاش الغريكو . وبيته في طليطلة ، وصحنه كالعين ، ما زال يحدّق في السماء . لقد كانت حديقته تنحدر عبر السماء نحو التلعة الرفيعة ، تلعة نهر تاغوس . وفي الاسفل ترفع التلال رُكَبَها كالنساء تحت الملاءات المضاءة بالنجوم .

واشخاص الغريكو تظهر ما بين الارض والسماء : تتوق ، وتقفز ، وتحلّق ، وتهبط . والنسب فيها ليست متساوقة ، ولا صغيرة، ولا كبيرة، ولا انسانية حتى : انها تتحدّى كل قياس . والفضاء الذي تحلّق فيه فسيح شاسع ولكنه مباشر ، يكاد المرء يستطيع عناقه ، كعناق السماء لصق الوجه . وليس ثمة عمق بالمعنى المقاس: فالمشاهد ينتقل من القريب الى البعيد بلمح البصر . والايدي والارجل لا تمسك ، كأنها لهب من نار ، واذ تشتعل فانها تتلوّى وتبتعد . الشفاه تخاطب آخرين ، والعيون تُشيح وتتجه الى العُلى . للنور حدّ مسنّن ، والظل يشعّ لباباً . والالوان تنبجس كلطخات الدم من الداخل ، او انها تنفجر لاهبة ، على حين غرّة . والكل مجاميع نجوم تشابكت وتلألأت ، سطحاء لكنها قصية ، باردة ولكنها لاهبة وجدّ قريبة .

لا بد ان الغريكو درس النجوم ، لا كأشياء بل كعلامات ، كحروف تُجمع لتقرأ . فلئن رأى أهـــل المغاور حيوانات في ظلال النيران ، ولئن رأى ليوناردو أناساً في لطخات الجدران وصدوعها ، فان الغريكو رأى قديسيه وملائكته بين النجوم ، في الفسحات التي تتخلل النجوم . وهذا ليس بالامر الجديد على الخيال . فقد ملأ القدماء السماوات أناساً ، وبوسعنا ان نفعـــل ذلك ايضاً .

ما أعسر ان نرى « اوريون » في السماء حاملاً قوسه ، ومـا أمتع ان نراه ! لقد رآه الغريكو ايضاً ، ولا شك ، كما رأى الآخرين جميعاً . ثم استطرد الى مهمة أعسر — على الكبار ان لم تكن على الصغار — وهي ان يجد مجاميع جديدة للعلامات النجمية ، ابناء جُدَداً للاب السماء . وفي النهاية فعل المستحيل ، اذ أنزل هذه المخلوقات الجـــديدة من السماء وجعلها حقيقية في الفن . انها لتحمل السماء معها ، لا في اجنحتها وحسب ، بـل حتى في ركبها ومرافقها ، في سُرَرها ولحاها واطراف اصابعها. وهي تتنفس انفاس اورانوس السمراء النقية .

واذ حطّت على الارض ، فانها تقفز وتنأى من جديد — رسلاً بين الارض والسماء .

وملك هذا الجيش السماوي هو المسيح . ففي صورة الغريكو

« الصلب » ، في اللوفر ، يبدو المسيح وهو في تباريحه على وشك اقتلاع الصليب من الارض الجافة الظمأى . وفي اللحظة الضريرة التي يقف فيها القلب ، ويعلو الموجة السوداء بريقٌ ممتدّ ، يعود المسيح الى الله الآب .

انتهاء مادة الموضوع

التجريد، بالطبع، ميّزة الفن الاولى في القرن العشرين. فالمحدثون يكادون كلهم ان يكونوا تجريديين. ثمة نفر قليل من غير الفنانين يزعمون انهم يفهمون الفن التجريدي، غير انه، لدى الاكثرية الساحقة، سر غامض مزعج. فهل من الضروري ان يكون الامر كذلك؟

ليس ثمة «تفسير» للفن التجريدي – او أي نوع آخر من الفن. فالفن لا يمنطق او يُعلـّل: انما يُخترق بالبصيرة. ومع ذلك فان بوسعنا ان نستكشف بقعة التجريديين، فهي ليست جزءاً من القمر بل من هذه الدنيا، وحدودها في كل مكان تلامس الارض المشاع.

الى ما قبل حوالي مئة سنة، كان الفكر يُعد ضمناً القـــوة المسيّرة للفن . فالفكرة كانت سيدة الشكل . بالطبع، كان هناك شواذّ حتى بين أساطين الفن . فرمير، مثلاً، يبدو كمن يتنازل عن السيطرة الذهنية من اجل سيطرة ما اخرى . غير ان العدد الاكبر من الروائع الفنية يستمد روعته من فكرة ما جليّة، تجعل تنفيذ الرسم نفسه امراً ثانوياً . بل ان الاساطين القدامى كانوا يتركون تنفيذ افكارهم بالتفضيل للتلاميذ . وهذا أقطع دليل على الحقيقة التي ينساها معظم الناس : وهي انهـــم كانوا يضعون رؤية الذهن فوق رؤية العين .

بيكاسو يفعل ذلك ايضاً، كما يرينا، على نحوه الاعتباطي، عندما يرسم دونما عناية . وعندما سأله احدهم كيف يجسر على انتاج صور تبدأ بالبهوت والتصدع والتفسّخ حالما تترك مسند الرسم ، اجاب : « الاسطورة هي التي تعيش » . والذي عناه بذلك هو « الفكر » .

بيد ان واقع الامر هو ان الفكر غادر الفن في الفترة الواقعة بين غويا وبيكاسو – وكلاهما اسباني فلسفي جهم النفس . لقد استمر الناس برسم الافكار كذي قبل، غير ان الحياة والمغزى الحقيقي كانا قد ولّيا . غريب، بعد هذه القرون كلها، ولكنه أمر لا ريب فيه : حركة مدّ وجزر . وككل مدّ وجزر، كان فيها وعد بالعطاء. لقد آن الوقت لفن متجدد النشاط والاخلاص، بعيداً عن حقول التأمل التي كان قد شاع فيها الظلام .

لعله من الخطأ ان يقال ان هناك فكرةً جديدة، او شكلاً جديداً . ولكن هناك مُقْتَرباً جديداً يربط بين الاثنين .

وهذا المقتَرَب هيّأه الانطباعيون الفرنسيون . فقد أتوا بتحدٍّ جديد، وهو ان يرسموا، عن طريق الالوان فقط بوضعها في لطخات سريعة، تلاعبَ نور الشمس على الارض . فكان التصور الذهني لا نفع منه في محاولة متوترة، رياضية، مباشرة كهذه — يمكن تشبيهها برسم الخطوط على نمر متحرك . واقتضى تحقيقها نقلاً تاماً لموطن التأكيد، من التخطيط الى اللون، من التصور الى التنفيذ، من رؤية الذهن الى رؤية العين — وهذا أمرٌ هام جداً .

والانطباعية، ذلك المدخل القُزَحيّ الى الفن الحديث، لم تكن قط توضيحية ، او رمزية ، او ذات مغزى ظاهر . واذ تجنب الانطباعيون الفكر المسبق ، وطفروا رأساً الى صنع الصورة، وانكروا اي مغزى ظاهر لما يرسمون، مهّدوا السبيل للتجريدية البحت — التي يصدق عليها هذا كله .

لم يبق بعد ذلك إلا ان تُحذَف مادة الموضوع ايضاً . وهذه العملية شرع بها ما بعد الانطباعيين، و «الوحوش»، والتعبيريون الالمان، ولكن جزءاً بعد جزء . فقد تمسكوا بمادة الموضوع بوجه عام في حين أعملوا يد العنف المنتشية في تفاصيلها — فجعلوا يرسمون سنديانة بالازرق السماوي إزاء سماء برتقالية، او عشيقة

التوت وتشوهت بشعر احمر كالنبيذ وعينين بجفنين كالليمون .
فكانوا، في سبيل الإثارة العاطفية حيناً وفي سبيل الجاذبية الزخرفية حيناً آخر، يضحّون عن طيب خاطر، لا بالعالم الحقيقي بالضبط ولكن بجسّ هذا العالم .

لنا ان نعرّف الفن الزخرفي المحض بانه سارّ ولكنه خلوٌ من المعنى . والفن التعبيري المحض مشحون ولكنه غير سارّ .
وقد وازن شبه – التجريديين بين هذه الامكانات بان رسموا الخطوط بدون النمر . فالخطوط جميلة ومدهشة بحد ذاتها، وتسر الرائي بحد ذاتها، ومع ذلك فانها تشير الى « النَمِريّة »، الى روعة النمر ورهبته .

وهكذا مُهّد الطريق الى التجريدية ، كما الى الاشكال الجديدة كلها، بالتضحية : اولاً بتضحية كل مغزى ظاهر، ومن ثم شيئاً فشيئاً بتضحية مادة الموضوع . وتضحيات مثل هذه كانت قد ُقدّمت من قبل بالطبع، ولكنها لم تقدّم قط على هذا النطاق الشامل . لقد مارس كريفلّي ما يشبه التجريد منذ زمن بعيد طلباً للرونق الزخرفي، غير انه كان لا بدّ من مدرسة، كمدرسة باريس لجعل ذلك سوياً ُمتّبعاً .

اذا كان شبه التجريد يشير دائماً الى درب يؤدي الى التجريدية البحت، فلماذا لم يسر على هذا الدرب من يستقصيه قبل اليوم بزمن طويل ؟ الجواب هو انه كان يبدو انه يؤدّي الى منحدر .

فكان البنادقة يعتبرون جوفاني بلـّيني رجلاً اعظم من كريفلـّي . اذ اعتقدوا ان التضحية بحسّ الواقع من أجل الزخرف المجرّد إنما هو بداية الهبوط الى درجة الصُنـّاع .

ان التفاحات والفواكه الاخرى التي في لوحات كريفلـّي تأتي مقنـّعة . فقد تعمّد الفنان إظهارها كفواكه نحتت من حجارة كريمة، ونجح في مسعاه . اما في جمادات براك فانه تعمّد ان يظهرها كصِباغ، اي كجزء من الصورة المصبوغة نفسها . وهي قد تشبه الفواكه لاول وهلة غير ان الشبه سرعان مـــا يتلاشى الى وهم، او الى تقطير مركـّز، كخمر التفاح .

وفي كلتا الحالتين يُضحى بـ « تفاحيـّة » التفاحة عن قصد من اجل « صُوَريـّة » الصورة . وكما لا يتردد القائد في تضحية الرجال من اجل النصر هكذا لا يتردد كريفلي او براك او من يماثلهما في تضحية تمثيل الحياة من اجل التصميم الانشائي . اما سيزان فلا يفعل ذلك . لقد كـُتب الكثير عن الخواص التجريدية التي في فنه، وهي حقاً موجودة فيه، ولكن الواقع موجود ايضاً فيه ، وقد احتضنته القماشة في عناق حار . تفاحات كريفلي تتصلـّب الى حجر امام عين المشاهد، وتفاحات براك ترتخي الى أصباغ . اما تفاحات سيزان فتشتد نضجاً وعصيراً .

ان العبقرية لتنسج الحياة والفن، التمثيل والتصميم ، في نسيج واحد . ولذا فان بلـّيني وتلاميذه، وتتسيانو وجورجوني،

لم ينكروا شيئاً منها . فهم لم يعرفوا اية فاكهة محرّمة : لكأن الحياة تأتيهم بكل شيء، وهم بدورهم يأتون كل شيء بالحياة . فليقدّم الاساطين الصغار التضحيات ! أما العبقرية فتبتسم، وتظل في سيرها .

كان العباقرة منذ النهضة حتى سيزان يرون، او يحسبون انهم يرون، سبباً معقولاً لعدم استقصاء الدرب المؤدي الى التجريدية . ولكن عندما بدأ الاستقصاء في درب التجريد اخيراً في القرن العشرين، تبيّن انه يؤدي الى غير ما كان في الحسبان . وبدلاً من ان يهبط الى حيّ الصُنّاع، انعطف فجأة وارتفع، نحو قلعة المتصوفين .

لقد ضحى التجريديون بالنمر كلياً . لقد التُهم : جِلداً وحشّى، وانياباً . والمحتوى الظاهر قد احرق كله . اين اذن قد يكمن المغزى؟ او ليست الزخرفة، الخالية الآن من كل معنى، هي النتيجة المحتومة ؟

نسمع البعض يتحدثون عن « الاشكال البحت »، فما هي ؟ لعلّ الشكل البحت شكل قائم في الفضاء له لون ما وتماسك ما، ولا غير . ليس فيه لا بذرة ولا قشرة، ولا سوابق ولا حتى اوهى الاقترانات . وصنع شكلٍ كهذا معجزة ولا ريب، كصنع الصفر المطلق .

والبحتيّة لا تستثني ، بالضرورة، التمثيل . فقــد وضع

فان در وايدن زنابق بيضاء إزاء ثوب جبرائيل الابيض، وأبقى على جمال كليهما . ومشكلة البحتية هي انها لا تستطيع تخطّي ذلك الحد . ولعل رسم مربع ابيض على قماشة بيضاء اقرب الى التجريدية من فان در وايدن، ولكنه ليس اقرب الى « الشكل البحت » .

والضربات الزخرفية في اتجاه الاشكال البحتة قد تكون رسمَ قرمزيٍّ سُلْحَفَويّ، او جعل شفاه كالأطباق لبنات « الأوبانغي » . فالسلحفاة والشفاه ما عادت تشبه نفسها، غير ان شيئاً من طبيعتها يبقى بيّناً . والاشكال المفتعلة تتقارب، ولا سيما عندما تفصلها الصّدفة عن عالم الاستعمال . هناك، مثلاً، نقاء ما في مضخة بنزين خالية، بوسعها ان تكون ايضاً جد مزعجة . وعمارة الـ « آر . سي . آي »، لو سُلبت مصاعدها، لبدا فيها نقاء جبّار . ولكن النقاء يشتد كلما اشتدت البساطة : جوهرة يراها رجل مصاب بعمى الالوان، بيت كلب كساه الثلج، خرقة مجمّدة، او ملعقة بدون يد . او، اخيراً، كسرة ملوّنة من نَسَمَق، كما في صور موندريان .

ليست ثمة اشكال بحت . فالانسان لا يستطيع الرؤية بالعين فقط . والذهن يتعاون ويضفي المغزى على ما يراه المرء. فالتمعّن في صورة لموندريان يعني التفكير في اشياء كثيرة، مع الزمن . واول ما يخطر بالبال هو اللينوليوم، يا للسخرية، وذلك لانه

اوحى بزخارف اللينوليوم، وليس بالعكس . ان الشيء الذي تعوزه الاقترانات سرعان ما يخلقها بنفسه .

ان المحتوى الظاهر في صورة لفرمير يمثل شيئاً رآه، ومع ذلك فان محتواها الكامن، وهو مغزاها الحقيقي، يسمو على مجرد التمثيل ويتخطاه . وفي التجريدات البحت يمّحي المحتوى الظاهر، ولكن المحتوى الكامن قد يظهر بذلك .

يكاد يستحيل على المرء ان يستذكر صور موندريان بدقة . ولكن هذا لا يشكل مؤاخذة عليه، فقد يقال ذلك ايضاً في صور فرمير . هـل كان ذلك المربع الازرق الصغير في صورة موندريان تحت اعلاها بثلاثة سنتمترات أم اربعة ؟ كم مدخنة في صورة فرمير « مشهد لمدينة دلفت » ؟

هل من الانصاف مقارنة موندريان بفرمير الخالد ؟ لِمَ لا ؟ لعل موندريان اعظم ابطال الفن التجريدي، والابطال يجب تجريبهم – باعسر التجارب الممكنة .

السكون في كلا هذين الهولنديين عجيب، وكذلك الزئبقية في كليهما . كلاهما كان صوفياً، يُعنى بأمر « آخر »، أمر خارج عما يصوّره . وهذا ما يجعل صورهما على هذا السكون، كأنها تنتظر في الظهيرة من يوم صيف، وعلى هذه الصعوبة في الاستحضار الى الذاكرة . حتى ليبدو للمرء انه يتذكر شيئاً لم يكن هناك .

فالمرء يتذكر لا صورة، بل حالة من الكينونة - كينونة الدعة والسكون .

لقد كان فن موندريان ريحاً مطهّرة، ولكنها تحمل ايضاً انفاس ما وُلد الفنان في وسطه : النظافة الهولندية العتيدة، والسدود المائية والايمان بالسدود. وهو فن فيه من الدقة والضبط ما في كشف حساب مثالي، حيث لا حشو ولا اخطاء . فلو كان عملاً تجارياً لكان عملاً موفقاً .

وصور موندريان ، كَبلده ، صغيرة دونما ضعة ، قاسية دونما اعتداء . وفيها بهجة وهاجة كبهجة خزانة من زجاج مليئـــة بالخزف الصينيّ . وخلاصة القول ، لم يكن ثمة قط فنان اكثر منه هولندية او بورجوازية : بما فيه من روح الانصاف، ورفض اللف والدوران، وقلة الضحك، وحب الاقتصاد .

يستحيل على المرء ان يمشي حول صورة لفرمير ، كما في بعض الفن الذي يتعمّد الوهم، ولا يستطيع التركيز طويلاً على تصميمها، كما في بعض الرسوم التجريدية . فهو يرسم عالماً ثالثاً يقع في مكان ما بـــين السطح وبين القصة ، في حرز حريز ، كما في قلعة من البلور . ومهما تمعّن المشاهد في أصباغه، فانها لا تتشبث بالاسطح الخيالية ولا الفيزيائية ، بل بين بين . فالمرء يتمعّن في أعماق من البلـّور . وكموندريان ، يدنو فرمير من هـذا العالم الثالث عن طريق الرفض . لقد كان دوماً يرفض ما ليس هناك . لم يأتِ

يوماً باكذوبة لكي يضيف الى صورته رونقاً . فلم يزد ولم يقلّل من عدد المداخن في « مشهد لمدينة دلفت » .

لقد ثابر فرمير في رفض عالم خياله الى ان عاد عارياً غير مرئي ، ليبقى الى الابد دونما قصة ومستحيل الادراك . فهذا العالم الثالث ليس سرّاً مغلقاً بقدر ما هو لاسرّ . انه لا يمكن فهمه ، ومع هذا فانه يجعل نفسه مفهوماً .

بوسع الموسيقى – وهي ضرب آخر من السحر – أن تدلل على امكان ذلك . فبيتهوفن مثلاً نادراً ما يتوقف ليَسُرّ الاذن : انه يقذف بنفسه مباشرة في خضمّ الصوت لكي يدخل قصر الروح الصامت في الاعماق . وهذا ما تفعله ايضاً أجود قصائد وليم بليك : حيث الكلمات غير مسموعة . أما فرمير فاستطاع ان يبلغ الروح بالصور .

« الرسالة » لفرمير ، في امستردام ، يمكن فضّها لاول وهلة ، ولكن دون قراءتها . في الصورة فتاة حبلى وقفت امام خريطة وهي تقرأ رسالة . لعل الرسالة اتتها من زوجها ، ولعله ربان سفينة في مكان قصيّ . هل سيعود اليها عند الولادة ؟ ولكن ، من هو ؟ هنا تتضخم الصورة وتغيم . من هي ؟ من سيكون طفلها ؟ هل هذه « بشارة » من نوع آخر ؟

ومن ثَمّ ، يبدأ المرء بسماع قلبه ينبض. أم انه قلبها، ام

قلب ربان السفينة ، ام قلب الجنـــين ؟ تأليف الصورة يشكل شمساً دوّامة القرص ، في المركز منها الجنين الخفيّ . ومربعات التصميم التي تتعاقب نوراً وظلاماً تنبض وتنبض حول المركز الخفيّ ، كنبضات القلب .

والمركز في موندريان ايضاً خفيّ . فمن دأبه ان يبقيه ابيض أجرد كحقول الثلج في هولنده . وحول المركز يبتني موندريان ايقاعاً من المربعات كرُقع الزنابق الملونة والخطوط المتقاطعة تقاطع القنوات الهولندية . وأما ما الذي احتجب تحت غطاء المائدة الثلجي ومربعاته في صور موندريان فيبقى مجهولاً كالرسالة التي في يد فتاة فرمير .

لقد حذف فرمير كل شيء إلا ما يراه . بينما فعل موندريان العكس : فحذف كل شيء يراه بالفعل .

بيد أن الانسان ابن المكان كما هو ابن الزمان ، ولذا فان فن موندريان البادي الفراغ، مليء ببلده هولنده . تتألف « الاراضي المنخفضة » ، عموماً ، من سهلين منبسطين – الارض والسماء – يلتقيان في زاوية قائمة . وصور موندريان ، كذلك ، افقية او عمودية او كلتاهما معاً . ولا يمكن جعلها تنحدر او تتماوج . ولئن تكن الانعكاسات في قنوات امستردام داكنة رمبرانتية ، فان واجهات المباني المصطفة التي تعكسها بيضاء، وسوداء ، وحمراء، وزرقاء، وصفراء . انها واجهات من خطوط ومربعات في ألوان

أولية — وهذا القول يصف فن موندريان كما يصف المشهد الذي يراه المرء من زورق في احدى قنوات امستردام .

وهو لم يرسم قط عالماً بعيداً . ان غوامضه تتعلّق بالـ « هنا الآن » — المجهول القابع ، غريب الملمس ، في جيب المعلوم المألوف ، او اللامرئي عند منعطف الشارع .

كانت طريقة موندريان استثناء زينة الدنيا المرئية بكل دفئها : من مرتفعات مشمسة ، وعطفات ، ولوثات ومفاجآت ، وكل ما في الطبيعة من انتثار حالم ، شعشاع ، وما فيها من الف الف حالة وهوى ، كل منها في ثوب قشيب . وما أرهب إنكار ذلك كله ! غير أن طرق الكيماويّ في صنع الذهب كانت هي هذه نفسها : تسليط الحرق ، والغليان ، والتعفين ، والتقطير على كل شيء تقريباً حتى التلاشي . والعالم الفيزيائي ، اذ يُعمل اظفاره وقبضتيه في ذرّته ، انما هو بيوريتاني آخر . انه ينبش بحثاً عن المبادىء المجهولة في الـ « هنا الآن » .

ان الفعل المجرّد المطلق ، كالذي حاول الكيماويون والفيزيائيون ان يقاربوه في غرفهم المخلخلة الهواء ، لا بدّ من ان يكون التجسّد المجرّد لمبدأ ما ، وقد أُدخل في عالم الصيرورة . قد يكون هذا ، على وجه الدقة ، مستحيلاً . ولكن معظم الناس الطيّبين يحاولون ذلك على نحو ما ، في فترة من حياتهم ، واذا ما فعلوا ذلك كانوا اقرب ما يكونون الى التقوى ومخافة الله .

فالأبطال في المعارك ، مثلاً ، يقتحمون هذا المرتفع العزيز : انهم يحملون المبدأ عبر شدقي الموت . والمتصوفة يفعلون ذلك احياناً، وكذلك العشّاق ، والفنانون .

لا الاشكال المجرّدة بل الافعال المجرّدة هي هدف الفنان التجريدي .

فالتجريدات اذن يجب ألا تُرى كصور بل كأفعال . انها ابناء العمومة الشباب من تلك العبارة الصينيّة المخطوطة التي جاءت في القصة : كانت رائعة من روائع الخط ، وقد سُطّرت بنشوة على جدار احد البيوت ، هذا نصّها : « انني سكران ! » وهذا لا يعني إلا ان الفنان كان في حالة غير حالة الرجل الذي يشاهد الصورة . ربّ شراب لواحد كان رحيقاً لآخر .

وايجاد المعنى هو نسيان الرسالة .

طريقة التعبير التجريدي

في موندريان وجد الرسم التجريدي لنفسه أماً صارمة . أما ابوه ، اذا جاز هذا القول ، فقد كان كاندِنْسكي . فبينما توخى الاول التوازنات الهندسية الدقيقة ، توخى الثاني الاراجيح البهلوانية ، والنار ، والدّفق . والواقع ان تجريداته الاولى هي مشاهد طبيعية متداخلة منصهرة بعنف عواطفه اثناء الرسم . فالمشاهد ما زال بوسعه ان يتبيّن سحابة تائهـــة او شجرة او مدفعاً عائماً أحياناً قرب السطح من صُوَره النـّشْوَى .

كان كاندنسكي مولعاً بمقارنة الفن بالموسيقى ، وكليهما بالفلسفة . وقد حاول ان يؤلف نظاماً يكون فيه بين الاشكال والالوان علائق نسبية ثابتة ، كالنوطات في الموسيقى ، وكذلك

معانٍ فلسفية . وقد اخفق في ذلك لشدة مـــا فيه من تنظيم مفتعل . غير أن فكرته القائلة بأن الرسام يستطيع الارتجال حرّاً بالالوان كما يرتجل عازف الجاز بالانغام ، كان لها مفعول هائل .

أشدّ التجريديين جرأة وهوَجاً اليوم يرجعون في الاصل الى كاندنسكي ، كما ان اشدهم جرأة وصرامة يرجعون الى موندريان . ولا ضير في ذلك . ففي المشي تتحرك القدمان الى الخلف والى الامام معاً .

بين أتباع موندريان ، نجد جوزف ألـْبـِرْس يفوقه صرامة . فألبرس يرسم التأليف نفسه بالضبط من مربعات ضمن مربعات مرة بعد أخرى ، ولا يغيّر إلا الالوان . فكأنه لا يرسم صوراً أبداً ، بل أعشاشاً مربعة من الالوان . غير أنها لا كتلة لها ، كما أنها ليست مسطحة – لان ألوانه لا تبقى ساكنة : انها تنبض ، وتلتمع ، وتتبدّل باستمرار كالمويجات من حجر يُرمى في بركة ساكنة . وصوادرها – وهي ، رغم عدم رسمها ، ماثلة للعين – في الاغلب دائرية .

ان المربع تركيب انساني خاص ، قلما يوجد في عالم الطبيعة . وهو حاصر ومحصور معاً – صلب ، دقيق ، ذهنيّ . أما الدائرة فعلى العكس من ذلك . وألبرس في حركة دائمة من المربع في اتجاه الدائرة ، محاولاً ان يحتوي كمال الثانيـــة الطبيعي في كمال

الاول الذهني . ولما كان كل انسان يحاول ان يحقق ذلك في نفسه – بأن يدخل الطبيعيّة ضمن الضبط الفكري – فان فن البرس انساني . ثمة ميل الى القول بأن الرسم الانساني يجب ان يحوي اشكالاً انسانية ، ولكن لماذا ؟ فحيث ان الفكر الانساني ذاته عملية تجريد ، اذن ليس هناك اي تصادم اساسي بين التجريد والانسانية .

وكما قد يمتلىء الفكر شعوراً ، كذلك قـــد تمتلىء الاشكال ألواناً . وكما قد يكيّف الشعور الفكر، كذلك قد يكيّف اللون الاشكال . والبرس ، بأشكاله التي تنبع ألواناً ، يوجد مقترباً جـــديداً من المشكلة الميتافيزيقية القديمة – تربيع الدائرة . فيكون تربيع الدائرة بذلك اشبه بالسيطرة على الاشياء دون التحرّك . فيحني المرء المستقيم ويقيم المنحني دونما لمسة . فالمسألة هي مسألة تجربة اللون ضمن الشكل، القلب ضمن الفكر، الطبيعية ضمن الضبط والدقة .

من الصّدف ان يكون هذا العصر شديد الولـــع بالظواهر الخارجية لمثل هـــذه التجربة : بالشكل ، والفكر ، والضبط وحدها ، بحد ذاتها. انه عصر الصّدَفيين ، العلماء الذين صَلـُبَت قشرتهم . واحتجاجاً على هذه الحالة ، فان التعبيريين التجريديين – ورثة كاندنسكي – اداروا ظهورهم لورثة موندريان . وقالوا ان هذا العصر ليس بعصر التوازنات المثالية : انه عصر يجب التمرد فيه على الظواهر الخارجية، وتحطيمها، ولفظها ، والكدح

في اختراقها من جديد عوداً الى اللـُبّ – وهو الذي لا يتألف إلا من اللون وحده، القلب وحده، الحرية وحدها .

رب معترض يقول ان الالوان، على الأقل، هي ذاتها ظواهر خارجية ، تنتمي لا الى الاشكال بـــل الى النور الخارجي . فالبرتقالة ليست برتقالية – انما هي فاكهة مدوّرة اتفق لها ان تعكس الضوء البرتقالي . وفي البصريات هذا قول مقبول . كما انه يصدق على الكثير من الفنّ . ولو سمعه ليوناردو لما صعب عليه قبوله . غير ان الامر في الفن الحديث مختلف كل الاختلاف . اذ ان معظم الفنانين يبدأون بالالوان . ولذا فان الالوان مادتهم الخام. وألوانهم هي في الاساس من اشكالهم. الهيكل التركيبي، لدى العلماء، أساسي . ولدى الرسامين قد يكون اللون هو الاساسي .

ان الانطباعية ، حين وضحت هذه الناحية ، غيّرت مجرى الفن . وتراجَعَ التظليل (الـ « كياروسكورو ») الى دنيـــا التاريخ أمام التهاب الالوان الجديد . ثم بيّن سيزان كيف يبني الرسام فعلاً بالالوان . إلا ان التعبيريين التجريديين لا يرغبون في اتباع سيزان بهذا الصدد . فهم باستمرار يضحّون بالشكل – البَلـْوَرة – من أجل اللون ، المادة البدائية الاولى . فكأن ألوانهم تُنسج معـــاً في نسيج سيّال غير محدود ، على مستوى القماشة التي هي تحتها . وألوانهم تشرئبّ ، وتترنـّح ، وتنتشر ، فتكشف عن قوة غير متوقعة لكنها تكاد تكون عديمة الشكل.

«طفلي يستطيع ان يرسم صورة احسن من هذه!»

هذا الاعتراض الشائع على الفن التعبيري التجريدي له وزنه. ولو أعطي الاطفال من الذين هم دون الثانية عشرة بعض المجال لأتوا برسوم أفضل. فألوانهم أجرأ، وخطوطهم أخفّ، وأشكالهم اشد إدهاشاً، وتآليفهم اكثر حيوية – بالطبع.

لما كان هذا الضرب من الرسم، في الاصل، عملاً حرّاً نسبياً، علينا ان نتوقع من الاطفال ان يكونوا خير من يقوم به. فهم خير من يركض ايضاً، إذ تكاد اقدامهم لا تلمس الارض. وخير من ينام. وخير من يضحك ويبكي. وخير من يلعب، عادة. ذلك لانهم اذ يفعلون هذه الامور، لا تثقلهم اعباء من الفِكَر. فالفِكْر، كالجسد، اشبه بالعبء: وللاطفال من كليهما اقلّ مما للكبار، وهنيئاً لهم. ارواحهم اكثر حرية. وهذا يجب الاّ يكون فيه تثبيط لهمم الكبار، بل احرى به ان يكون وحياً لهم.

على الكبار ان يحاولوا ان يكونوا طبيعيين – وهذا تناقض مؤسف ولكن لا بدّ منه. وإلاّ، اصبحوا غير طبيعيين، وماتوا قبل ان تموت اجسادهم. واذا كان الفنانون أميل الى البقاء شباباً، فما ذلك الا لانهم يسعون غالباً في العودة من خلال الشباب الى وضوح رؤية الطفولة. والتعبيريون التجريديون بوجه خاص يتباهون بأنهم لا يعرفون ما الذي ينشدونه. فهل

هذا صحيح ام ان فيه مغالاة ؟ لقد نظم كولـَرِدج قصيدته « قبلاي خان » في نشوة من الافيون . ومع ذلك فانه ، عموماً ، بقي يفكر بتركيز وعناء . ويبدو ان المبدعين العظماء كانوا دائماً مفكرين — على الأقلّ في اوقات فراغهم . واذا كان في التعبيرية التجريدية اساتذة كبار ، صح هذا القول عليهم ايضاً .

وفي أثناء ذلك ما زال التعبيريون التجريديون يلعبون بالألوان ، بعشق جارف ودونما تفكير — او هكذا يبدو . واللعب هو طريقهم الى الداخل ، وكلما قلّت أصوله ازدادت متعتهم به . فهي اشبه بلعبة « العسكر والحرامية » التي تجتذب هؤلاء الفنانين الى اماكنهم من الشوارع المرقمة ، بين الاعشاب الطويلة التي تملأ الارض الخالية عند المنعطف . واذا راقب المرء اللعبة من الشارع ، فقد لا يرى الا تماوجات في الاعشاب الطويلة — خضراء ، صفراء ، زرقاء ، بنيّة : ألواناً كثيفة حادة . ولربما بدت هذه السهوب عند المنعطف وكأنها تتأجج ناراً ، ولعلها بالفعل تتأجج .

وأشد الفنانين انهماكاً في التعبير التجريدي ، قد يكونون ناريين جداً - مما قد ندهش له . فنحن نتوقع ان نرى الفنان الذي هو من وزن ويلم دي كونينغ او جاكسن بولوك يمد يده الى الخارج متلمّساً لا ضارباً . وقد قيل عن العنف في فن هؤلاء انه ضرب من الاحتجاج على خَدَر الجمهور ، ولكن هذا غير كاف.

ولنا ان نقول ان العنف في صورهم قائم حقاً، ونضيف الى ذلك ان للتعبيرية التجريدية زمرة كبيرة من المناصرين المخلصين .

واذا سلـّمنا جـــدلاً بان اغلبية الناس لا تحفل مطلقاً بالفن التجريدي، فان عدم الاكتراث هذا يجابه الرسم كله مجابهـــة الجدار الاصمّ . لقد انحلّ الفن من عقاله المألوف في ميناء الفكر المتحضّر، وطفا الى عرض البحر في صمت . فمن الملوم في ذلك ؟ « الفنانون المحدثون »، يصرخ الناس، « ولا سيما التجريديين الذين يرفضون ان يفهمهم احد ! »

أنـّى لاحد ان يتأكد من فهم المزايا الحقيقية في أية صورة تجريدية، بله التعبير عنها ؟ ان اساليب اليوم محدودة، اذ تقتصر على تحليـــل التأليف والمجيء ببعض الامثلة المشابهة على سبيل المجاملة. وأي متعة يجدها المرء حين يقال له ان الصورة التجريدية الفلانية تحوي عدداً من المستطيلات قد تعكس الحرب الباردة، حين يريد هو مخلصاً ان يعبر الى دخيلة الصورة ولا يستطيع ؟ وكلما ازداد ذكاؤه ازداد شعوره بان هـــذه الاسعافات الموهومة تُبعده وتزعجه . والحقيقة هي ان الفن التجريدي، كالفن كله، مسألة تجربةٍ شخصية . و « التأكد » لا شأن له بها كثيراً .

ولدى التعبيريين التجريديين طرقهم الخاصة في مطالبـــة المشاهد بتجربـــة صورهم عوضاً عن النظر اليها وحسب . فهم اولاً يعلـّقون اهمية كبرى على ضربات ريشاتهم، وبدلاً من إخفاء

عملية الرسم – كما يفعل الواقعيون – فانهم يمسرحونها . وهذا يزيد في إغراء المرء على النظر الى الفن التعبيري التجريدي ضمن سياق خيالي من الزمن . فيعيد المرء رسم الصورة من جديد في عين البصيرة . وهذا البعد الزمني يحل محل البعد المكاني المألوف الذي يتحوّل الى سطح غير أكيد .

تصوّر رسالة طويلة غالباً ما تتعذّر قراءتها سُطِّرت صفحة بعد صفحة على ورق مغضن في ساعات منتصف الليل. بعد ذلك أتْبعها بخلاصة لها، وجيزة واضحة، طبعت طبعاً انيقاً على الآلة الكاتبة في برودة الفجر . ألن تحمل النسخة الاولى عاطفة أحرّ وأزخر ؟ ان التعبيريين التجريديين يتوقفون، عن عمد، عند النسخة الاولى .

هناك ، بالطبع ، شواذ : فضربة الريشة عند « ماثيو » – رصينة اكثر منها محمومة، و « سولاج » يجعل اللطخات أنيقة . اما خطوط « مارك روثكو » الافقية الذائبة، فملحاحة بسبب حجمها الهائل . والضخامة التي كضخامة صور روثكو اضحت قاعدة متبعة في الرسم التعبيري التجريدي . والغاية منها هي توريط المشاهد فيها . اذ ان لوحة المسند المألوفة يمكن رؤيتها – دون تجربتها – بلمحة واحدة، في حين ان القماشة التي هي بحجم الجدار يستحيل ذلك معها .

ان الفنان التعبيري التجريدي يضخّم لوحته متبعاً المبدأ

نفسه الذي يجعل العاشق يطيل رسالته . وهو كالعاشق يؤمن بانه يستطيع الإيصال مباشرة . إيصال ماذا ؟ ايصال النفس، على حد قولهم .

ولكن ما الذي تحاول النفس التعبير عنه ؟ نفسها، لا غير .

وما هي هذه النفس الصِّرف ؟ اليست لها من ميّزات يمكن تحديدها ؟ ام لعلها دون ميزة اطلاقاً ؟

اذن فهي ليست النفس ابداً: انها الروح، والفنان التجريدي لا يتوق الى التعبير عنها بقدر ما يتوق الى امتلاكها. غير ان امتلاكها يحتّم عليه مخاطرة مريعة، دخولاً في الذات عبر حلقة من نار . وهذا في الواقع ما يفسّر العنف في التعبيرية التجريدية. ان الشعور والتفكير وسيلتان يتحرك بهما الانسان خارجاً عن نفسه . فاذا ما استدار وحاول الحركة دخولاً طـــول الطريق نحو مركزه الذاتي الساكن، التهبت حواسه وذهنه معاً، لتمنعه عن الدخول.

والنفس ليست في المركز . وعلى المرء ان يدخل من خلال النفس، لكيما يجد الروح . يا لَـحُمّى الرحلة تلك !

على الرائعة التجريدية ان تكون فعلاً نقياً كاملاً، لا أنا فيه، صادراً عن الروح الساكنة نحو العالم الخارجي من جديد . هل تحقق ذلك في الرسم حتى الآن ؟ اذا لم يكن قد تحقق، فما اعظم النصر الذي ما زال ينتظر !

الفن والأبدية

عندما تسمو القطعة الفنية على عمل يستهدف اللذة والامتاع ، كثوب الرقص او الاستعراض الهزلي، فبماذا تراها تسمو عليه؟ ما الذي يكمن وراء مبدأي الالم واللذة ؟

قد يكون في المرض من الرعب اكثر مما فيه من الالم، عندما يوحي بموت قريب . والصحة، من الناحية الاخرى ، تهب المرء طمأنينة اكثر مما تهبه لذة ، عندما تهيىء له تماساً شافياً بالابدي واللامحدود .

كل واحد منا يعرف شكل هذا التماس من تجربته الخاصة . الشرقيون قـــد يسترسلون في التفكير في هياكل ذات شرفات

معلقة وأروقة شاهقة من التأمل . والكاثوليكي الاوروبي قد يرى قباب كاتدرائية مدينته ، وهي تشير الى السماء ، وترتفع رويداً رويداً ، وهو يسوق سيارته عبر السهول الى داره . ورحّالة القرون الخوالي ربما كانوا يفكرون في « دلفي » او « مونتسرّات » وغيرهما من شواهق الاماكن حيث ينفتح اخيراً شِقّ ضيق في الجبل على منبسط فسيح وتتقافز الصخور نحو السماء .

والرحلات الى الخارج قد تشبه الرحلات الى الداخل : صلاة الفارس حجّ .

حين يذهب المسافر الى غرناطة في سيارة ، فانه يقطع سلسلة عالية من الجبال حيث يعيش الناس في كهوف ، ابوابها ونوافذها كالافواه والعيون . وغرناطة انما هي تلافيف عميقة من الشمس الخاطفة والظلال اشبه بالافعى ، تحيط بجبل الحمراء الاخضر القرير – وهو جبلٌ تروّح عنه النوافير . فضمن حلقة القمم الجبلية يقع السهل اللاهب ، وضمن السهل تلتف غرناطة البيضاء ، وضمن غرناطة يعلو تلّ الحمراء الاخضر ، وعلى ذروة التلّ يرفرف « القصر » كالسراب ، والدخول هنا انسحاب من العالم .

زخارف على زخارف تقتنص العين ، كلها جذلان لا حدّ له . وهي في الغرف السامقة ترتفع من تراكيب كالعُلَب لتقذف نحو السماء بالشُّهُب والرذاذ ، وتقذف عند القمة باشكال تنبض

وتدوّم كأطباق من الزّهر . وقد جُعلت السقوف كبواطن مياه النوافير، والنوافير تنبع من اراضي الغرف .

قال الملاك لمحمد : « اذا اراد الفنانون ان ينعموا ببركة الله، فليُمسكوا عن النقل عن كل شيء » . ولذا فان قصر الحمراء تجريدي بحت ، باستثناء الاسود الشرقية السحنة في الفناء الاوسط .

اذا ارسل المرء بصره ، وهو في القصر، الى الخارج ، فانه يؤمن بالبساط السحري . واذا نظر الى الاسفل ليرنو الى البُرَك التي في حدائقه، تصور حصيرةً تعوم على البحر — او الذهن . فالطبيعة حين تُلمِح الى الابدية ، تفعل ذلك بانفتاحها الى الخارج — كالسحب الجارية تُرى من قمة شجرة مترنحة . اما اذا فعل الفن ذلك، فانه يتجه نحو الداخل - كالريح وهي تُحمّر ماء بركة طينية. ان قصر الحمراء يكاد يحجب عن نفسه الطبيعة : فكله متجه نحو الداخل . والمقصورات والابواب المخرّمة اشبه بالآذان والعيون التي ينسحب المرء الى داخلها، ويوغل فيها . فينسحب المرء حتى من حاسة اللمس، لان بلاط الارض بآلافه يسطع كألوانٍ تعصى على اللمس. وفي الاعماق، تقوم هذه القباب المجمّدة السائلة، وكلها دقيق الزخارف كمذياعات الترانزِستَر، اشبه بقصور ما لا يناله الفكر، في داخل ذهن المشاهد .

ان الله، كالموت، في غنى عن الصفات . والفكر كذلك لا

صفاتٍ له، الى ان يُفكّر . والحمراء قصر صُمّم وفق جريان ما يعجز عنه التأمّل .

يدنو المرء من الوسط، حيث فناء تلتقي فيه اربعة جداول، تمثل انهر الجنّة، عند نافورة تحرسها أسود حجرية في دائرة . لِمَ الأسود ؟ لماذا وضعت هنا مخلوقات من جديد، في القلب الخليّ من المخلوقات ؟ إنها متحفّزة وساكنة . أليمٌ رؤيتها هذه الوحوش وقد ركنت كا في بيتها الى مكان مقدس معزول . غير انها في بيتها، كالزمن العسجدي الذي يدور دوماً ويلتهم كل شيء . ومن أفواهها العاتية يجري ماء سلسبيل . وهم يزعمون ان ما من احد يعرف الشباب الابدي إلا اذا شرب من هذا الماء وهو في سَوْرة الظمأ .

لم يظهر بناء في الهندسة المسيحية برهافة الحمراء الذاتية حتى العصر القوطي . فالكنائس البيزنطية والرومانِسْكيّة كانت اماكن عبادة جماعية ، حيث يجتمع المؤمنون معاً آمنين . اما الكنائس القوطية فقد غدت اماكن تأمّل، حيث المتشككون، فُرادى وان كانوا مجتمعين، قد يتحولون الى أناس يتشبثون بالحياة الروحية .

قوس الجسد المصلّبة : والحجر بجلالٍ وروعةٍ يردّد ويمجّد جسدنا الذي كُتب عليه الموت، تماماً كا تردد الموسيقى وتمجّد اذهاننا التي كُتب عليها الموت : وهذه كاتدرائية شارتر، بناء

كالجسد والقوس المصلبة، صمِّم بصراحة لانطلاق الروح في تحليق حر ذاتي السيطرة . امام الهيكل يقف المرء حيث يضع السهم عنقه على القوس . والمرء يتحرك ايضاً في القلب الخفيّ من جسد غير مرئي، قلباً ضمن قلب، أشبه بالنبي يونان في بطن الحوت .

ولكن لنفرض ان البعض يذهب هناك بغير حرارة ايمان، ولا بخشوع الحاجّ، بل ليستمد متعةً — متعة لا لوم فيها؟ حتى في هذه الحالة ، يجد المرء نفسه في المكان عينه امام الهيكل . فتدافُعُ الاعمدة شرقاً يجتذبه الى الامام واذا الجناح المنفتح الى الخارج، والوسط المنفتح الى الاعلى، يغريانه بالوقوف . فاذا ما ارسل ناظريه الى ما فوق رأسه، رأى سماء ليلية تحزّزها مجاميع النجوم، فيشتد في دخيلته توق الى القفز عالياً اليها، كالنوافذ السامقة التي تذرذر وهجاً من عالم آخر. فلئن يكن قصر الحمراء، برفرفته، يُلمح الى الابدية في الدُّنَى، فان كاتدرائية شارتر، بتطلعها، تُلمح الى الابدية في العُلى .

ويستقرّ المرء برهةً في توتر ما بين فضاء افقيّ جداً وفضاء عموديّ جداً . وهذه القُوى بُنيت في الصُّلب من الحجر، وهي تشدّ بالمرء فعلاً، كما يشدّ النفق بالمرء الى الامام، والبناء الشاهق الى الاعلى .

وفي جو شارتر الرفيع المعتم، تنطلق احياناً النفس كالسهم في تحليق حرّ ملؤه الفرح والتهاليل . قد يحدث ذلك لاي انسان

يقصد المكان . فقد بنيت الكاتدرائية لهذه الغاية، على ايدي اناس كانوا يعرفون بالضبط ما هم فاعلون .

ان الذين يزعمون ان الهندسة المعمارية هي فن الفضاء الوحيد، قليلو العلم بالواقع . فعندما نقرأ « موبي دِك »، مثلاً، نجدنا نبحر ونبحر ونوغل في الإبحار في السفينة « بيكوود » . ما مدى الفضائية التي يمكن تحقيقها ؟ اوليست الموسيقى ايضاً فضائية . أغاني الفلامنكو تطيح بالمرء الى الجوف من شآبيب الصوت . وعندما يشرع باخ في بناء كاتدرائياته في الروح – حجراً على نغم على حجر على نغم – فانها تندفع وتعلو من أخفض الارض الى الهملايا، ثم تسبح في الاعالي على اجنحة بيضاء كالثلج .

« في دار أبي منازل كثيرة » . والصور ايضاً منازل الروح.

ان في روح الانسان من الفضاء بقدر ما في الخارج . فأبدية المكان تتحقق في كلا الاتجاهين . ما أغرب ان يعرف الانسان ويعشق ما في نفسه من شرارة الابدية ، ولا يدرك رغم ذلك ابديته هو ! والواحد يتطلب الآخر، ولا ريب .

رب معترض يقول ان رجال العلم وذوي النيات الطيبة قد دأبوا منذ زمان على تخليص الانسان من الشعور بان في داخله روحاً أزلية غير محدودة . وهناك عقلاء يصرّحون بانهم لا يشعرون بانهم خالدون مطلقاً . بيد ان الشعور بالخلود هو غير

الشعور بشرارة الابدية في النفس . كما ان الضفدع الذي اراد ان ينفخ نفسه ليصبح في ضخامة الثور لا شأن له قط بالانسان الذي يلتفت خاشعاً الى دخيلته ليرنو الى ابديته .

واذا انكر احد شرارة الابدية في نفسه ، فلعله بذلك يؤثر ان يحنو على تلك الشرارة بينه وبين نفسه . ولعل اعتراضه الحقيقي هو على فكرةِ انَّ أزليّته شيء يمكن ترتيبه وتهيئته كنزهة يوم الاحد .

ولكن ماذا اذا اصرّ احد من ذوي المنطق على فناء جسده البيّن ومحدودية امتداده، وراح يكرّر القول ببساطة بانه لم ولا ولن يعرف شرارة من شرر الازلية – دع عنك الفضاء اللامحدود – داخل نفسه ؟ انسان كهذا ، مجنون او ميّت . فهو أشبه بمن يدعي عن ايمان بانه تمساح. قد يبدو منطقياً، وقد يستمد التعليل من اتساع تكشيرته، ومضاء اسنانه، وكثرة حشفه، وقدرته على السباحة : ولكنه لن يكون إلا مجنوناً .

ان المنطق – وهو ذلك الطريق الجوفي الرهيب الكلفة لتقدم الانسان – يمتد كالنفق مباشرة خلال فلوات الزمان والمكان الساطعة . فالمنطق غير منفتح على الرياح التي لا تُحدّ، كالنفق المنغلق عن النجوم . قد تكون الطرق الجوفية ضرورية، غير ان دروب الفضاء العريضة الهائمة ضرورية كذلك .

وهذه الدروب يهيؤها الفن . فالفن ما برح يُبدي لنا أنّ، مع شرارة الازل، لدى الانسان ايضاً فضاء لا يُحدّ في اعماق روحه. وهذا الفضاء اللامحدود لن يستطيع فيلسوف، او كاهن، او أي مخلوق آخر، ان يخططه، وينظـّمه، ويمتلكه . الفنان وحده يجيء ويقول : « انظر الى دخيلتك، من خلال ما صنعت أنا، لترى سماءك المكوكبة، سماءك انت وحدك » .

« القديس يوحنا » لليوناردو، في اللوفر، يبدو مهدّداً لاول وهلة — كأنه باخوس شرير . تشكـّل اطرافه لولباً كالشمس المدوّمة وقد فوجئت وهي في طريقها الغامض شرقاً، عودةً الى مقرّها، تحت الارض. وهو اذ يلتمع ناعماً ويبتسم قريراً، والليل ملء عينيه، يسدّ الطريق اذ يجلس مدوّماً ومشيراً بيـــده في الغابة المظلمة . يكاد يكون ملاكاً للموت، ولكن لا، انه ملاك للحياة الداخلية : وهو لا يسدّ إلا الطريق الى الخارج .

و « سيدة الصخور » لليوناردو، على مقربة من هذه الصورة، اشبه بالرياح والانهار كلها وقد جرت معاً، وهي تحمل الهلال على صدرها . والكهف المحيط بها ليس حيلة تأليفية، بل شعار روحي . فهو يمثل تجويف جمجمةٍ بشرية، وكذلك الابدية .

ان معرفة الانسان الداخلية بالازل تكاد دائماً تجد ما يعزّزها في الحياة. خذ مثلاً ، لحظة الظهيرة تحت شجرة الاجّاص لدى الطفل، او سباحة المرء بمفرده في ليل وادع في صباه . او

العلم، فجأة، قبيل البدء بصراع خطـير، بأنه سينتصر . او معرفة حبيبته الحقيقية، احياناً . او احتضان طفله المريض ساعة الفجر والشعور به يتنفّس بسهولة ثانية والحمّى تفارقه . او المشي مع ذلك الطفل، وقد شفي، في الربيع في طريق تنعكس السماء في نُقَر الماء التي فيه . في لحظات كهذه تلتهب شرارة الازل في داخل النفس، وتملأ ظلماتها نوراً ساطعاً .

معرفة أبدية المكان أمر اكثر ندرة، ومع هـذا فقد يرى الانسان حلماً يقتاده باطنياً في شوارع دخيـلة النفس العَتِمة، ويعبر به بوّاباتٍ من الصدأ والشوك، ويفضي به من خـلال غابات الرعب الى الافياء الناعمة، ومن ثمّ طوال ممر صخري ناتىء يأتي به الى حافة العالم في الداخل. او، كما يقولون، الشعور بالجنين وهو ينتفض داخل الرحم . او النظر عالياً الى النجوم والتفكير بضآلة الانسان – والتفكير من جديد، والابتسام . فالانسان لا هو بالصغير ولا بالكبير : إنه من تراب، انـــه لا شيء، غير ان اللامحدود يجد متّسعاً فيه .

لعل غرفة برويغل، من بين آلاف الغرف العديدة النوافذ في مدينة الفنّ، تشرف على أفسح المشاهد فيها . واذا استوعبها المرء في كيانه، فان بوسعها ان تفتح له قارة جديدة .

فضاءات برويغل المرسومة، كما في صور ليوناردو، تنحني داخلياً متنائية عن سطح الصورة الى تلاشٍ بعيد بعيد، لتبرز

من جديد من بين الضباب المتكاثف في مؤخّرة الذهن ، وتندفع الى الامام مالئة الشواسع بنور ثلجي . فكأن فضاء برويغل دائرتان متماستان ، يقف المشاهد مشدوهاً عند نقطة تماسهما .

أمامية صورة برويغل « كانون الثاني » تتألف من منحدر مكسو بالثلج ، يتهاوى من مكان المشاهد الرفيع . وفي الاسفل ثمة زمرة من الصيادين النازلين ببطء وهم صفر الايدي . وقد ركّز الرجال عيونهم في الارض ، وعقصت الكلاب ذيولها حزينة . والصيادون على وشك المرور بحانة عُلقت على خارجها لافتة مصوّرة – غزال يحمل صليباً بين قرنيه – مما يدلّ على انها حانة القديس يوستيس . فهذا القديس عندما رأى الرؤية التي بين قرني الغزال ، أقلع عن الصيد . هل سيقف هؤلاء الصيادون عند الحانة او ، على الاقل ، يرفعون عيونهم المخطوفة بالثلج الى اللافتة ؟ ان الامر مشكوك فيه .

وفي الغسق ، في الاسفل ، ثمة طاحونة تجمّد دولاب مائها . والناس يتزلجون على البركة ، خفيفي الحركة . وفي البعد الناصع البياض قامت كنيسة القرية – في الوسط ، ولكنها خالية . ووراء ذلك بيت يحترق ، وقد هرع أشخاص دقيقو الحجم لنجدته . وبعد ذلك تأتي الغابة الارجوانية ، وأخيراً في اقصى المشهد ترتفع جبال الألب أشبه بأيدٍ جليدية الاصابع تعلو الواحدة الاخرى . والمشهد كله متجمّد ، موحش ، قاسٍ ،

بعيد . ومع ذلك فان المرء يستشعر وجود أملٍ ما غير ملموس، كنَفَسٍ في الهواء القارس النقيّ .

الصورة تنقصها اشياء ثلاثة ، وهي ستبقى سرّاً مغلقاً الى الابد ، إلاّ إذا ساهم فيها خيال المرء بحيث يستحضر إليها هذه النواقص الثلاثة . هذه كانت طريقة برويغل – لجعل الناس كلهم اخوة في عملية الابداع الخلاقة . فأبطال صوره غير مرئيين دائماً. وعلى المرء ان يعيد خلقهم داخل نفسه . أما لوحة « كانون الثاني » ، فالمشاهد هو اول من يبدو مفقوداً فيها . ليس هنا مكان للراحة ، وما من عزاء هنا ، او دفء . فتسبح النفس حَيْرى ، وهي تحدّق من خلال هواء مخضوضر متجمّد .

ثانياً ، الغزال مفقود ، لانه لم يُصَد . إنه واقف في أجمة برّاقة على منحدر يشرف على الصورة – أرفع نبلاً من كل ما فيها. قرناه يسطعان كالشمعدانات الصقيلة ، وقد رفع أذنيه بما فيهما من دقيق الشَّعر مصغياً ، ومنخراه يطلقان نَفَساً كالبخار ، وهو يرمق المشهد اللجينيّ بعينيه الذهبيتين – ظهورَ الصيادين المغلوبين ، المتقهقرين، وذيول كلابهم التعسة، تلك الذيول الطويلة، المعقوصة ، الباردة . وهو لا بد يتساءل ، لماذا تتبع الكلاب البشر : فالاليف من الحيوانات يدهش الوحشيّ منها . وهل يحسّ الغزال بشيء من النصر ؟ كلاّ، فيما عدا الثبات ، والحرية ، والصمت ، والحق – هذه كلها . وحده الانسان يصرصر ويزعق في أعماق الوادي كجليد يتكسّر ؛ وحده الانسان غريب .

والطفل يسوع هو المفقود الثالث ، لانه ما زال غير معروف إلا لدى البعض ، مع أنه قد يكون في مكان ما قرب الحانة . الشهر كانون الثاني — وربما حوالي « الليلة الثانية عشرة »، ومحبّة العالم ما زالت في حالة جمَد . ايها البشر المتعبون، المساكين ، القَتَـلَة، ألن نذهب الى الصيد مرة أخرى أبداً ؟

لئن أعاد سيزان « رسم بوسان من الطبيعة » ، فقد أعاد برويغل رسم بوش من الطبيعة الانسانية . ولوحته « ألعاب الاطفال » انما هي لوحة « الالفيّة » * لبوش على مستوى الطفولة — مستوى الرّكَب المخدّشة ، والشهقات السريعة ، وافراح البحث ، والفهم الغريزي التام لكل ما هو ذو شأن في الحياة .

بل ان صور بروبغل نفسها نوع من اللعبة ، يتمّ فيها القفز والطفر داخلياً نحو الوحي والرؤيا. او انها اشبه برقصات معقدة ترقصها الروح ، مما قد يعد مستحيلاً في واسطة « سكونيّة » . غير ان الرسوم التي تصنعها يد العبقرية لن تكون سكونية ، وهي في ذلك اشبه بالسمفونية .

اليد اليمنى تصنع ، واليد اليسرى تحلم . فاذا مدّ المرء يديه ، الصانعة والحالمة ، نحو « العاب الاطفال » ، فما الذي يرى ؟

---

* Millennium ، وهي فترة وعد بها الانسان تأتي في زمن قادم يتحقق فيها الخير والعدل والسعادة لجميع البشر . (المترجم)

الطريق الايمن يزداد عنفاً ، ويؤدّي في النهاية الى حرق احد الناس على الخازوق في اقصى الشارع . أما الايسر فيمرّ بلعبة « الغمّيضة » ، وعصْب العينين ، والكشتبان – ويمتد متسعاً بعطفاته وانحناءاته ، متجهاً خارجاً نحو الابدية . وليست له من نهاية .

وأخيراً ، هناك « سارق البيض » . يترقرق سيلٌ من منزل ريفي بعيد ليلتف حول الامامية من هذه الجنّة الصغيرة ، ويقطع الطريق على أبله متعثّر . والابله ، غير منتبه الى انه سيقع في الماء بعد لحظة ، يومىء باحتقار من فوق كتفه الى صبي يتسلّق الشجرة ليطال عشّاً فيهـــا . وعلى الارض كيس من البيض . والجدول يلتوي على نفسه تحت ضفة متهافتة . ما الذي نفهمه من هذا كله ؟

ان القاعدة مع برويغل هي دائماً : « ابحثوا تجدوا » . أين هذا الكنز – أفي بيضة ؟ الحيّز المرسوم نفسه على شكل بيضة ، كالدنيا أحياناً . لقد عُثِر على بيضات حجرية من عصر ما قبل التاريخ نُقِشت فيها أفاعٍ ملتفة – لعلها رموز البعث – كما يحيط الجدول بهذا الحيّز . ولكن لعل الكنز هو عشّ فارغ ، او لعله التسامح الذي يجعلنا نبتسم إزاء الحماقة والازدراء معاً – من يدري ؟ ولكن ما وجه الحماقة ، بالضرورة ، في سارق بيض يتسلق شجرة ؟ فهو يبدو أحمق لاول وهلة لا لسبب إلاّ لان

الابله ، الذي نراه اول من نرى ، يوحي الينا بأنه يستحمقه .
ومن ذا الذي يودّ تقليد الابله في ازدرائه ؟

ولكن هل هو أبله حقاً ، هذا الفتى الناعس الكبير الجثة
على ضفة الجدول ؟ أطِلِ النظر اليه تجده يتغيّر : واذا هو ،
كالعروس في « مأدبة الزفاف » ، يتسربل بهاءً أمام ناظري
المشاهد . والنظرة التي بدت بليدة اولاً تمتـــلىء الآن رقـّةً ،
والشكل الذي بدا قميناً بمهرّج يمتلىء حُسناً ، كاله . على المشاهد
ان يثبِّت عينيه على « بروتيوس »* القرويّ هذا الى ان يكشف
عن طبيعته الحقـّة . وبعد ذلك لك ان تسأل وتلحّ في السؤال،
أين هو الكنز ، سر الجنـّة التي هو حارسها .

انه يبتسم ابتسامة رقيقة الآن ، ويسكت . ويومىء الى
الوراء من فوق كتفه ؛ ويخطو من فوق الجدول . لنا ان نحسبه
برويغل نفسه : رجلاً حقق ذاته ، يومىء خلفاً الى شبابه وهو
يخطو من حافة الارض الى سيل الابدية ، مودّعاً . وعلى الارض
كيس مليء بالبيض : أعمال حياته ، ربما . لم يكن العالم يوماً

---

* من ابناء إله البحر في اساطير الاغريق. كان عند الظهيرة يغادر البحر لينام في ظلال الصخور . فاذا اراد احد معرفة المستقبل كان عليه ان يمسك به في تلك الساعة ؛ غير انه كان يغيّر شكله ، تجنباً للتنبؤ ، من صورة الى اخرى . فاذا وجد انه قد اخفق في محاولاته تلك ، عاد الى شكله الحقيقي ونطق بالحق . (المترجم)

فقيراً في الاعمال الخلاقة منذ آلاف السنين ، ومع هذا فان المرء يحاول ان يضيف ما يستطيع : ولعل برويغل يتفكّه حول هذا الموضوع . او لعله يقول ان السيل الذي يلتف تحت الضفة المثقلة بنباتاتها سيحمله على نحو ما الى الحياة من جديد ، لكي يتسلّق الشجرة فتيّاً مرة اخرى . لعل ، وربمّا ... ولكن هذا لا يكفي . لقد كان برويغل اكبر من ان يجعل من نفسه قلب سرّ غامض . وكان فيه احترام للسرّ يرفض معه ان يتخذ وضعاً تنكّرياً كاذباً أمام مرآة .

ولكن أليس في هـــذه الصورة ما يشبه المرآة ، المرآة المحدّبة ؟ والابله الذي اصبح إلهاً : أليس في تحوّله ما يستوقفنا للتأمل ؟ انه يبتسم ، بل يكاد يضحك . وقدمه ترفّ فوق الماء. أأقذف أنا أيضاً بنفسي في السيل ؟ لا شك ، ولكن الامر ليس ذلك . انه يومىء الى الخلف من فوق كتفه . باستطاعتي ان افعل ذلك ايضاً ، وسأقلّده ، كمرآة صادقة ، ما دام صاحبنا يبدو حكيماً هكذا . وأقف على قدم واحـــدة ، وأومىء الى الخلف من فوق كتفي . وها هو يضحك الآن ، والتفت أنا لارى الى ماذا كنت اومىء .

الواقع ! الدنيا !

وهكذا يسيل الأبديّ عودةً الى الدنيا ، الى هذه الدنيا المقدّسة .

محتويات الكتاب

آفاق الفن

حين ننظر إلى مدينة الفن من بعيد. تبدو كأنها مُحاطة بالحصون. غير أن ما نراه هو في الحقيقة، أبواب لا أسوار، أبواب لا تلبث أن تنفتح أمام الزائر والناظر.

وهذا الكتاب رحلة ممتعة إلى مدينة الفن هذه. رحلة تقرب لنا العوالم البعيدة الغريبة، عوالم نحّاتي الكهوف الأولى ومثالي اليونان، عوالم فن الريازة عند العرب والقوط، عوالم بيكاسو والفن الحديث.

ولعل ما يضيف سحراً الى جولتنا شعورنا بأننا نشارك رائد الرحلة تجربته الشخصية الطويلة، ونعيش معه ساعات غنية مثمرة.

المؤسّسة العربيّة
للدراسات والنشر
بناية برج الكارلتون - ساقية الجنزير - ت ١٠٠٧٩٠٠٨
برقيا موكيالي بيروت - ص.ب: ٥٤٦٠-١١ بيروت

الثمن ١٥ ل.ل.